

٩

نقاد الأدب

زكي نجيب محمود

د. مصطفى عبد الغني



Bibliotheca Alexandrina



0148230

نقّاد الأدب

رئيس مجلس الإدارة

د. سمير سرحان

إشراف

د. عكاى شلش

تنفيذ

محمود العزب

الإخراج الفني

رفيق يونس

نقاد الأدب ٩

(٧٧)

زكى نجيب محمود

د. مصطفى عبد الغنى



دار المعرفة للنشر والتوزيع

١٩٩٢

الاخراج الفنى :

رفيق يوسف بكر

مقدمة

« .. موقفى من نقد الأدب والفن ، احدى النتائج التى
ترتبت على عقلانية مذهبى فى الفلسفة » •

ومع ذلك ، فقد دهشنا لتخصيص دراسات كثيرة عن
(ناقد الفكر) دون أن تخصص دراسة واحدة عن (ناقد
الأدب) •

ويزيد من هذه الدهشة أن زكى نجيب محمود مارس
النقد الأدبى لسنوات ، وكان له — كما يقول — موقف واضح
مؤسس على مبادئ نظرية •

والواقع أنه بعد الممارسة النقدية التى لم ينتبه اليها أحد
بالدرس أو بالفهم خلف وراءه قضايا اشكالية كثيرة ، وعلى
سبيل المثال : انقطاعات معرفية على المدى البعيد تمثلت فى أنه
حين كان يعيب علينا أن تكون الأولوية فى حياتنا الثقافية لسلامة
الشكل « لا لحرية المضمون » — كما يذهب فى كتابه (تجديد

الفكر العربى) - نجده يدافع دفاعا مجيدا عن الشكل فى تحليل النص ، رافضا مبدأ المحاكاة بأية صورة •

وهذا الانقطاع المعرفى نجده فى كتاب واحد •

وهو ما يرتبط كذلك بأمر آخر ، هو شغفه الشديد بالعقل الى درجة الغلو الحاد ، فيسقط فى محذور أن يتحول العقل من أداة تقديمية الى أداة محايدة ، فاذا به يحارب العقل باسم العقل •

الى غير ذلك من التساؤلات التى لا تحتاج منا رأيا فاصلا ، بقدر ما تحتاج الى وقفات فاحصة ، دالة ، لا تنال من بنية الناقد بقدر ما تسعى الى الرصد والفهم والتأمل ، لا سيما أن حياتنا لا تحتاج الآن لاصلاح أداة الفكر فقط وانما ، أيضا لاصلاح المجتمع وتداعياته فى اطار من التغيير الحاد الذى يمس كل شىء •

وهذا الوعى بتطور الفكر النقدى ، لدينا ، يغدو ، من أكثر الأمور نقصا فى هذا العصر الذى نعيش فيه ، والذى يمكن أن نقول معه ، رغم مضى قرنين من الزمان منذ دخولنا العصر الحديث ، أننا ما زلنا نعيش عصر التنوير •

التنوير العربى بالطبع •

ولأنه كان من الصعب التعامل مع ناقد الأدب دون التعرف

على ناقد الفكر - لدى زكى نجيب محمود صاحب « الوضعية المنطقية » - ، كان لابد أن فخصص فصلا كاملا حول (ناقد الفكر) بعد التعرف على المؤثرات الأولى - لنصل بعد ذلك الى موقف (ناقد الأدب) سواء على المستويات الخاصة أو العامة ، وفي نقد الشعر بوجه أعم ، خاصة أنه أثر هذا الجنس الأدبي ولم يجاوزه في كثير .

وقد أسلمنا هذا الموقف الى أهم البواعث وراء (الممارك الأدبية) لديه ، وهو ما خصصنا فصلا كاملا له .

وهو ما دفعنا لكي نلحق ، في نهاية الدراسة ملحقين ، أحدهما ، (الفلسفة والنقد الأدبي) نشر بمجلة « الفصول » عدد ديسمبر ١٩٨٣ ، والآخر (شيوخ الأدب وشبابه) نشر بكتابه (قشور ولباب) من الطبعة الأولى .

ولم يخل التعامل مع (ناقد الأدب) من منهج بسيط ، استوحيناه من منهجية زكى نجيب نفسه في نشر كتاباته ، فمن المعروف أنه كان ينشر مقالات متفرقة ولا يلبث أن يعيد تصنيفها في كتب بعد ذلك ، بعضها يكون قد نشر لأول مرة ، والآخر لم يكن قد نشر بعد ، فضلا عن كتاباته التي نشرت ككتاب مستقل بذاته ، وهذا قليل جدا بالنسبة اليه .

وبدلا من تتابع التوالى الايقاعى الذى يرتبط بالنشر

(أ أو حتى بتاريخ الكتابة) ، فقد استخدمنا في المنهج طريقة أشبه (بكونشرتو) اللحن الموسيقى .. وفيه تتوالى أكثر من نغمة ، لكل واحدة منها آلة بعينها ، ومن المعروف أنه في هذا الشكل الفنى هناك دائما نغمة رئيسية تتوالى مع كل النغمات الأخرى وتتهدى هنا وهناك ، وحاولنا فى ذلك أن نلاحظ أن هذه النغمة الرئيسية التى تلون بقية النغمات الفرعية والمتوالية تظل نغمة العلم سواء فى الركون الى النظر أو فى موضوعية التحليل .

ورغم أن زكى نجيب يزعم أحيانا أن للأدب والفن معيارا مخالفا ، فإن الحقيقة تؤكد ، أن موقف (ناقد الأدب أو الفن) لم يجاوز فى كثير اطار (العقل) الذى اختاره وسعى للاعلاء من شأنه طيلة حياته ، هو ما يحمل شبهة تناقض بين العقل والنتاج الشعورى الخالص فرغنا اليه فى حينه .

وهنا نشير الى أهم مصادر ومراجع هذه الدراسة .

كافيت أهم المصادر التى اعتمدت عليها نصوص زكى نجيب محمود ، ومن أهمها : المنطق الوضعى ، مكتبة الأنجلو ١٩٥١ ، شروق من الغرب ، الأنجلو ١٩٥٢ ، فلسفة وفن ، الأنجلو ١٩٦٣ ، أيام فى أميركا ، الأنجلو ١٩٥٥ ، تجديد الفكر العربى ، دار الشروق ، ١٩٧٨ ، الجبر الذاتى ، هيئة الكتاب ١٩٨٣ ، حياة الفكر فى العالم الجديد ، الأنجلو ،

بدون ، خرافة الميتافيزيقا ، الأنجلو ١٩٥١ ، موقف من
الميتافيزيقا ، الشروق ١٩٨٣ ، فلسفة النقد ، دار الشروق ١٩٨٣ ،
مجتمع جديد أو الكارثة ، الشروق ١٩٧٨ ، مع الشعراء ،
الشروق ١٩٨٨ ، قشور ولباب ، لجنة التأليف للترجمة والنشر ،
القاهرة ١٩٥٧ ، قصة عقل ، الشروق ١٩٨٨ ، قصة
نفس ١٩٨٣ ، في تحديث الثقافة العربية ، الشروق ١٩٨٧ ،
عربي بين ثقافتين ، الشروق ١٩٩٠ .

ولقد أفدت من أهم المصادر الحية قاطبة ، وتقصد به
د. زكي نجيب محمود ، فقد التقيت به في منزله في ٢٨ ديسمبر
عام ١٩٩٠ ، وأفدت كثيرا من علمه وسعة صدره بما لا يمكن
انكاره .

أما أهم المراجع التي استفدت بها ، فقد كان في مقدمتها
كتب محمود أمين العالم : معارك فكرية ، دار الهلال ، الطبعة
الثانية ، ومفاهيم وقضايا اشكالية ، دار الثقافة الجديدة
بالقاهرة ١٩٨٩ ، الوعي والوعي الزائف في الفكر العربي
المعاصر ، الثقافة ، بدون . وعبد الفتاح الديدي : ينابيع الفكر
العربي ١٩٨٨ ، وكتابات محمد مندور : النقد المنهجي عند
العرب ١٩٤٨ ، وترجمته لكتاب لانسون - مايه : النقد
الأدبي ، ١٩٤٧ ، كذلك لا يمكن انكار انني استفدت بدراسة
نجوى حمادة التي قدمت الى جامعة باريس ١٩٩٠ وحصلت بها

على الدكتوراه ، وكذلك الكتاب الهام (أنور المعداوى)
للدكتور على شلش الذى صدر فى سلسلة (نقاد الأدب) عن
هيئة الكتاب ١٩٩٠ وكتاب مهدى عامل : أزمة الحضارة
العربية أم أزمة البرجوازيات العربية ، دار الفارابى ١٩٧٩ •

كذلك عدة معاجم منها : المعجم الفلسفى لجميل صليبا
(ج ١) دار الكتاب اللبنانى ، بيروت ١٩٨٢ ، ومعجم فلسفة
الأدب والفن لكمال عيد ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا
١٩٧٩/٧٨ ، والمعجم الفرنسى :

Grand Larousse, Eincyclopedie, 1964

واستفدت فكريا من كتاب
Niyazi Berkes, Development of Seucularism in Turkey, Montre-
al 1964.

وأیضا كتاب محمد جابر الأنصارى : تحولات الفكر
والسياسة فى الشرق العربى ، عالم المعرفة (٣٥) / ١٩٨٠ ،
فضلا عن بعض أعمال للطيب تيزينى وشكر عیاد ورايمون وليامز
ورينيه ويليك .. وغيرهم •

ولا يجب اغفال أننى استفدت كثيرا بأبحاث مؤتمر كلية
تربية دمیاط ، جامعة المنصورة لتكريم د. زكى نجيب محمود
والذى عقد بين ١/٤ إبریل ١٩٨٦ ، أيضا ، ببعض أبحاث
المؤتمر الفلسفى العربى الثانى بعمان (الأردن) ١٣/١٥
ديسمبر ١٩٨٧ ، فضلا عن أعداد هائلة من المجلات والدوريات.

أشرت الى تواريخها في المتن وفي حالات الاستشهاد بوجه
خاص •

فأرجو أن أكون قد قدمت ما يلقي الضوء على موقف
زكى نجيب محمود كناقذ أدبي •

المؤلف

المؤثرات والتكوين

تعددت المؤثرات الأولى في تكوين زكى نجيب محمود ولكنها ، تحددت ، في عدة عناصر •

ولأن هذه المؤثرات تداخلت في نسيجه الفكرى ووعيه الاجتماعى ، فسوف نحاول رصد أهمها ، لنرى الى أى مدى أسهمت سنوات التكوين في تكوينه العام •

وعلى هذا النحو ، سوف نتعرض - أولاً - الى الواقع الفكرى الذى عاش فيه زكى نجيب محمود منذ نصف قرن أو بنيف ، قبل أن نصل - ثانياً - الى أهم هذه المؤثرات التى أسهمت في تكوينه الفكرى بوجه هام ، وتكوينه النقدى بوجه خاص •

كان الواقع الفكرى في مصر في النصف الأول من هذا القرن امتداداً لتغييرات القرن السابق عليه - القرن التاسع

عشر - ، ومن هنا لا يكون من العسير علينا تلمس ثلاثة تيارات رئيسية في هذا الواقع :

- التيار السلفى : والذي يسمى أحيانا بالمدرسة التبريرية التى حاولت أن ترى فى العقيدة « شيئا مقدسا دون أن تربط بينها وبين العصر » .

- التيار العصرى : الذى يسمى ، أحيانا ، بالمدرسة الغربية التى حاولت أن ترى أنه لن يتم تحديث مصر الا عن طريق اقتباس « الحضارة الغربية » ، وإن نقطة البدء فى هذه العملية ليست تجديد التقاليد ونهضتها وإنما اقتباس حياة العالم الحديث « (على الدين هلال ، التجديد فى الفكر السياسى المصرى ، القاهرة ١٩٧٥) » .

التيار الأول يضم ، ضمن من يضم ، عبد العزيز جاویش ومصطفى صادق الرافعى ، والتيار الآخر ، يضم ضمن من يضم : لطفى السيد ، وسلامة موسى .

على أنه بين هذين التيارين - السلفى والعصرى - ثمة تيار ثالث جمع أفرادہ فى فكرهم ، بين تقاليد الثقافة العربية والأفكار الحديثة ، وقد سمي هذا التيار - فى الغالب - بالتيار التوفيقى ، وأصحابه يعرفون ، بأن عالمهم يحتوى الاثنين :

العالم القديم والعالم الجديد ، التقليدية والمعاصرة ، ومن ممثلى هذا التيار الثالث : طه حسين ومحمد حسين هيكل وعباس العقاد وقاسم أمين وعبد القادر المازنى والجيل التالى لهذا التيار يضم محمد مندور وسيد قطب وغنىم هلال وزكى نجيب محمود .

لقد مثل هذا التيار الأخير الجيل الذى حاول أن يستمع الى الغرب وفى الوقت نفسه لم يستطع أن يتجاهل ، فى أعماقه ، أصوات الماضى وان كان ده زكى أطل على الماضى فى وقت متأخر بالنسبة الى هذا التيار ، فجمع بين العالمين ، واضطلع بدوره التنويرى الكبير فى هذا القرن .

فى ظل هذا المناخ نستطيع التعرف على المؤثرات النقدية الأولى عند زكى نجيب محمود ، تحديدا فى عقد الثلاثينات ، الوقت الذى كان يدخل فيه مرحلة الشباب (من مواليد ١٩٠٥) ، ففى هذا العقد خاصة بدا التيار التوفيقى « الليبرالى » أكثر حرية من غيره ، وراح يستجمع زخه وقوة دفعه ووصله الى قمة نضجه الفكرى ، اذ كان من السهل فى هذا الوقت على مؤرخ الفكر أن يدرك أن المعركة بين القديم والجديد (الاسلام والحداثة أو السلفية والعلمانية) لا بد وأن تصل الى ذروة صعودها باتصار قفيض على آخر بصورة لا تحتل عودة التوفيق بينهما ، وقد تأكد من تجمع العديد من

ظواهر التعبير الفكرى والتمرد على الجمود (لنذكر : أزمة
فى « الشعر الجاهلى » لظه حسين ، « والاسلام وأصول
الحكم » لعلى عبد الرازق) .. ان التيار الجديد ، التوفيقى ،
هو المؤهل للحسم التاريخى والفكرى •

وعبورا فوق تطورات ومعارك فكرية ثرة فى هذا الوقت ،
نستطيع أن نتمهل أكثر عند أهم المؤثرات التى دفعت بزكى
نجيب الى التبلور والوعى الفكرى ، وقد تفرعت هذه المؤثرات
الى خطوط عديدة ، نستطيع أن نحدد منها ثلاثة : الوعى بالتراث
القديم ، والوعى بالتغيرات المعاصرة ، والتكوين الذاتى :

ولأن هذه المؤثرات تشمل خيوطا عديدة ، لا تلبث أن
تتداخل وتتكشف فتتحول الى نسيج يصعب تحديد ألوانه
وتكوينه الدقيق ، فسوف نحاول التوقف من آن لآخر عند
بعض خيوطه ، ونحاول التمعن فيها قبل الانتقال منها الى
غيرها ، لنرى ، أهم ما أثر فى التكوين النقدى عند
زكى نجيب محمود •

(١) الرواد :

فى هذا المناخ تولد المؤثر الأول عند زكى نجيب محمود
وتمثل فى التأثير الحاد بالرواد فى النصف الأول من هذا
القرن •

ولم يأت هذا التأثير بالمحاكاة ، وانما يرد الفعل .

ورد الفعل هنا - المعجم الفلسفى لجميل صليبا ، بيروت ١٩٨٢ - يفضى الى « تبديل الفاعل نفسه » ، وهو ما يعنى أن الفعل لا يأتى متوازنا للفعل الأول ، وانما تقيض له ، فاذا قلنا ان زكى نجيب محمود تأثر يرد الفعل ، فهو تأثر أدى الى تغييره فى اتجاه معاكس للفعل السابق عليه ، ولا يعنى هذا أن يكون زكى نجيب ، فى اتجاهه أو فكره الأساسى مغايرا للمؤثر الأول ، وانما يكون لديه من النوازع الداخلية التى أسرع به لتلقى رد الفعل باستجابة عالية دفعت به أكثر الى هذه الطريق ، وبشكل أسرع مما كان وأكثر وعيا وفعالية .

وبمعنى آخر ، فان تأثره تحدد بالفعل الايجابى لا نقيضه .
ولنهبط أكثر الى زمن الثلاثينات ، ورواده الكبار .

ولحسن حظ زكى نجيب ، كان أولئك الرواد كثيرين :
فمنصور فهمى عاد من فرنسا بعد أن ناقش رسالة جريئة عن المرأة بعنوان (حالة المرأة فى التقاليد الاسلامية وتطوراتها)
« وعلى عبد الرازق أصدر كتابه الهام » الاسلام وأصول الحكم (١٩٢٥) وطه حسين نشر كتابه (فى الشعر الجاهلى)
١٩٢٦ ، وهى الفترة التى كان اسماعيل مظهر فيها يثير التيار السلفى بكتابهاته وترجماته ومنها كتابه (أصل الأنواع) ١٩٢٣ ، ونشر منها الكثير فى مجلة العصور ١٩٢٧ ، وسلامه موسى الفنى

أخرج كتابه الجديد (نظرية التطور) ١٩٢٥ ، ومحمد حسين
هيكل قبل هذا بقليل كان قد أصدر كتابه الجريء (حياة
روسو) ١٩٢٢ واسماعيل أدهم تناول الموضوعات الدينية
بجرأة تشهد له ، ولطفى السيد لم يكن قد توقف بعد عن كتاباته
عن « القومية المصرية » التي بدأها منذ فترة مبكرة بجريدة
(الجريدة) ٥٠ ثم توالى كتابات أولئك في الأربعينات •

وقد بلغ من تأثيره الشديد بالرواد ان راح يضغط على
الحروف ببطء : « وأنا طالب قرأت كل حرف كتبوه ، وعرفت
كل قضية ناقشوها ، واقتربت من كل ضجة أقاموها ، ودرست
كل منهج أتوا به ، وان لم ألتزم بما قدموه كما هو ، وانما كان
تأثيرى من قبيل القراءة الايجابية ، لقد عرفت جهد كل رائد
منهم ، ودرست توجهاتهم ، خاصة النقدية ، ولم أكن محاكيا ،
وانما رحت أصوغ من مجمل ما قدموه منهجا خاصا بى ، واذن ،
فمنهجى الذى أثرته — على خلاف جيل الرواد وليس على
اختلاف معهم — هو ، أننى ، فضلت أن يكون لى طريقى
الخاص بى » (محضر نقاش مع د. زكى نجيب محمود ،
٢٨ ديسمبر ١٩٩٠) •

والواقع أن تأثيره بجيل الرواد كان فى زمن موات ،
فمصر — حينئذ — تعيش عصر النهضة العربى الذى جاء فى
أعقاب انقطاع طويل عن تطور الغرب منذ القرن الخامس عشر ،

وهو ما يشير الى أن دوره كان مؤكدا لتمشى توجهه الفكرى مع روح العصر وضرورة وجود رواد النهضة ليقوموا بدورهم ، وهو ما بدا فى موقفه المتشوف الى التأثر من منطلق يرمى تماما ضرورة التأثر ووظيفته .

لقد كان عصر النهضة العربى يرتكز على احياء التراث العربى ، واستيعاب الفكر الغربى فى صيغة (تنوير) لابد منها ، ومن هنا ، فان النقد (الفكرى أو الأدبى) كان لابد وأن يأخذ خطا تنويريا لدى عامة القراء الذين من أجل تنويرهم « كتب النقد » وهو ما تنبه اليه وكرره كثيرا بشكل مباشر أو غير مباشر فى عديد من كتاباته . ولذلك كتب « ثلاثة أرباع ما كتب نقد فكر » كما أكد لى أكثر من مرة .

وقد ظل التأثر بالرواد ، فى النقد الأدبى ، خاصة ، يحمل رد الفعل المشار اليه ، وهو رد فعل جعله يختار منهجا مغايرا للمناهج التى آثرها الرواد . ففى حين استمد هو منهجا فى النقد الأدبى حرص أن يكون له استجابة لدى القراء ، وإذا استخدمنا ألفاظ زكى نجيب محمود فسوف نجد أن الزاوية الأولى فى النقد هى أن يبحث الناقد فى العلاقة بين العمل الفنى وصاحبه ، ويتعلق الأمر هنا بفكرة التعبير . والتعبير مشتق من (عبر) ، وهذا يعنى عبور شئ من نفس المبدع الى

الورق أو اللوحة أو الحجر ومن هذه الزاوية يتعقب الناقد طريقه .

ومن هنا نستطيع ان نلاحظ أن كبار النقاد من جيل الرواد كانوا موزعين بين زوايا للنظر الى النص بعضها نفسى ، والآخر ، اجتماعى ، والثالث ، تأثرى . الخ ، أما من يمثل زاوية دراسة العمل الفنى فى حد ذاته فهو فقط زكى نجيب محمود .

انه التأثير الفاعل وليس (التميز) بالضرورة .

(ب) عبد القاهر الجرجاني :

ومن علامات تأثره بالرواد يمكن أن نلاحظ المؤثر الثانى لديه ، وهو مؤثر يمكن النظر اليه عبر تطور النقد التراثى العربى وعبر كثير من مثليه منذ بشر بن المعتمر ومحمد بن سلام الجمى مرورا بالجاحظ وابن قتيبة والمبرد وابن المعتز وابن العميد والآمدى وصولا الى ذروة تطوره عند عبد القاهر الجرجاني .

وأهمية عبد القاهر تعود — كما يرى زكى نجيب محمود نفسه — الى أنه « حصر نفسه فى النص ، بحثا عن أسرار بلاغته ، فيما هو مشغول باستخراج دلائل الاعجاز فى النص القرآنى » (فصول ١٢ / ١٩٨٣) .

واذ وجد زكى نجيب في الجرجاني ما يرنو اليه في مجال النقد ، فقد أسرع في اللقاء بينهما ان الجرجاني كان متأثرا بالفلسفة التي قرأها كما فعل علماء الكلام في عصره فأخضع قناعاته الشخصية - كالتاقد المعاصر - الى نوع من التفكير الفلسفى .

يبد أن شغفه بالجرجاني بلغ به - منذ هذا الوقت المبكر - درجة أن راح يدرسه على مهل وامعان ، وراح يراجع ويستعيد ليالى طويلة ، ويسجل ما عن له في (فيشات) علمية مازالت تحمل آثار الزمن منذ قرابة نصف القرن في أوراق زكى نجيب المهملة (محضر نقاش ، السابق) على أثر التفرغ لكتابه الجرجاني الهامين : دلائل الاعجاز ، أسرار البلاغة .

كان عليه أن يبحث السبب في كيف يصل الجرجاني الى سر اعجاز القرآن الكريم ، وهو ما يعود الى أنه كان متأثرا بنظرية النظم ، والتي يمكن تلخيصها من عبارة الجرجاني نفسه حين يرى ان النظم « ليس غير تعليق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب من بعض » (دلائل الاعجاز ، دار المعرفة بيروت ١٩٨٢ ، المقدمة) .

وعلى هذا النحو ، راح زكى نجيب محمود يشير الى أن الألفاظ لا شأن لها في الكلام ، انما الشأن الأول يعود للتركيب

ونظمها وتأليفها على صورة حميدة ، وكى يوضح فكرته من
عدم الخلط بين الألفاظ يضرب هنا مثلا :

(حين تقول ضرب الوالد ولده لأنه أثار ضجة
فى البيت ، يمكن أن تقول : اذا أثار الولد ضجة
قام الوالد بضربه ، واذن قدمنا وأخرنا الترتيب
المنطقى الخاص بالفاعل والمفعول والسبب ، وعلى
هذا النحو ، فان الجمال يعود الى الترتيب المنطقى ،
فأنت ، كما يقول عبد القاهر الجرجاني بالنص :
« لا تجد تجنيساً مقبولا ولا سجما حسنا ، حتى
يكون المعنى هو الذى طلبه واستدعاه » (محضر
نقاش ، السابق) •

معنى ذلك أن الجمال ، كما يراه ، هو الوضوح ، ذلك
لأن صاحب الفكر المخلخل والأفكار المضطربة لا يستطيع أن
يصل بنا الى (نظام) العقل ، الذى يعنى أن يوفر التراتب فى
التركيب والتنظيم على النحو الذى يوجب الجمال •

ومن هنا ، فاذا كان بعض الرواد — بالنسبة الى زكى نجيب
محمود — قد تأثر بالمجتمع — كطه حسين — أو علاقة النص
بصاحبه — كعباس العقاد — أو علاقة النص بالفكر الأيدىولوجى
بمعناه الاشتراكى — كمحمد مندور — .. وما الى ذلك ، فانه

هو نفسه تأثر — برد الفعل الايجابى — بالنص ، فتعرف على
الجرجاني وحذا حذوه ، وان زاد عليه اعلاء شأن العقل .

(ج) رومانسية القرن التاسع عشر :

ولا يمكن فهم بقية مؤثرات زكى نجيب دون أن نعود الى
الحركة الرومانسية التى تكونت فى الغرب على اثر — أو كرد
فعل — اشتعال الثورة الفرنسية .

لقد تأثر بهذه الرومانسية التى وجدت مناخا أثيرا لها لدى
وردزورث وكوليريدج ويرون . . وغيرهم ، وهى رومانسية
اختلفت عن الاتجاه الذى عرفه الرواد (كطه حسين والحكيم)
غير أن زكى نجيب أضاف الى ذلك التأثير الفلسفى بهيجل لى
اتجاهه المثالى .

وقد بدا هذا التأثير — كما سنرى — فى عديد من أدواته
النقدية التى مارسها فيما بعد ، ومن أهم هذه الأدوات اثاره
للعقل الخالص — لا الذوق — وتقطير أية فكرة تعن للناقد عبر
مخبر العقل ، وبالتبعية ، التعامل مع الشكل واللفظة .

ولابد للتعرف على رومانسية القرن التاسع عشر من
الاشارة ، عرضا ، الى ملامحها العامة ، اذ كانت حركة التنوير
التي عرفت فى انجلترا بوجه خاص ترتبط ارتباطا وثيقا بانتشار
المعرفة العلمية ، فبعد المرور بمرحلة الاهتمام بالتفكير الفلسفى

وأفكار أرسطو وتعاليم الكنيسة بدا التوجه حيثا الى أفكار العلماء وسيادة التجربة ، مما أدى الى أن هذه الفترة تميزت بالنشاط العقلى المستقل •

وقد تعمقت هذه الفلسفة فى انجلترا حيث اختلط العقل الخالص بالتنوير والشفافية فى آن واحد ، يقول لنا برتراند راسل ان هناك نوعا مما يمكن أن نطلق عليه العقلانية الروماتيكية التى تثور على العادات القديمة السائدة حينئذ ، ومن البدهى أن يكون أشد مؤيدى هذه الرومانسية هم الشعراء ، وقد كانت شخصية (بيرون) من أهم شخصيات هؤلاء الشعراء « اذ نجد فيه كل العناصر التى يؤدى امتزاجها الى تكوين روماتيكي بالمعنى الكامل ، فيه نجد التمرد والتحدى واحتقار الاعراف السائدة ، الى غير ذلك •

لقد علا شأن العقل خاصة فى ذلك الوقت على أثر انتهاء الثورة الفرنسية التى زعزعت العقائد القديمة •

وآثار هذه الحركة تمتزج بمنهج زكى نجيب محمود امتزاجا شديدا ، فالى جانب ايثار العقل الخالص نعر على اهتمامه بالشعر الحديث وتأيينه له (من حيث التفعيلة أو الصور الجديدة أو الموضوعات) •• وايتار اللفظة التى كان يوليها ووردزورث اهتماما كبيرا ، والثورة على القيم المعاصرة كما

فعل ييرون ، واستزراع الأفكار الواعية المصفاة من عبق الخرافة
كما فعل كوليريدج ، والثورة على مناهج النقد القديمة والقيم
الفنية التقليدية كما فعل الكثير من أبناء الحركة الرومانسية .

لقد تحول هذا التأثير والتعرف على هذه الحركة الى فعل
تقدي - في مجال النقد الأدبي - عبر سنوات طويلة ، فلم يكن
من المصادفة في شيء أن يكون أول ما ترجم عن الانجليزية في
هذا الصدد هو وردزورث (١٧٧٠ - ١٨٥٠) في ديوانه الذي
نشر عام ١٨٠٠ ولاقى اهتمام كل النقاد والمبدعين بعنوان
« القصائد الغنائية » Lyrical Ballads اذ كان أهم
ما سعى اليه وردزورث أن يهاجم أولئك الذين يتحدثون عن
(ذوق الشعر) - على حد تعبيرهم - كما لو كان شيئا مثل
الرقص على الجبال (رايسوند وليامز : الثقافة والمجتمع ،
ترجمة وجيه سمعان ومراجعة محمد فتحي ، هيئة الكتاب ،
القاهرة ، ١٩٨٦ ص ٥٧) ، وهذا التصور في فهم الذوق
أو استخدامه ، يعود الى انه بدون ممارسة جهد تعاولي في
عقل القارئ ، لا يمكن أن يوجد تعاطف كاف مع أى من هذه
العواطف ، ومن غير هذا الباعث لا يمكن أن يقسم عاطفة
عميقة أو سامية .

معنى ذلك ، أن وردزورث لا يمنح الذوق أية قيمة ، اللهم
الا اذا مر بالعقل أولا ، وخلال العقل يمكن تقطير المعنى حتى

يمكن صياغته مرة أخرى ، لقد سعى الشاعر الانجليزي الى تأكيد هذا المعنى في مقدمته التي كتبها لديوانه السابق الاشارة اليه ، وعبر قصائده التالية ، فراح يشير الى اختلاف ما يكتبه عما سبقه ، وهو يفسر ذلك على هذا النحو في ترجمة زكى نجيب محمود له :

(لأننى نشدت في كل قصيدة من قصائدى
غرضاً نبيلاً • ولست أعنى بذلك أنى كنت أبدأ
الكتابة دائماً وفي نفسى غرض محدود أدرك هيكله ،
ولكن اطالة التفكير ، فيما أعتقد ، كانت تستثير
مشاعرى وتنظمها ، بحيث جاءت القصائد الوصفية ،
التي تتناول من الأشياء ما يثير تلك المشاعر اثاراً
عنيفة ، ولها غرض تقصد اليه) •

(قصور ولباب)

ولا يكون غريباً علينا أن نرصد بدون جهد كبير في هذه المقدمة التي كتبها « زعيم الشعر الرومانسى في انجلترا في بداية القرن التاسع عشر » آثار هذه المؤثرات التي وجدت استجابة عريضة عند زكى نجيب محمود في فترة مبكرة (منذ بداية الثلاثينيات) ، وهى آثار تتحدد في اثاره لدور العقل والتمسك به • بل ان الذوق الذي لا يمكن اعتباره حاسة عقلية فطرية

في الحكم على النص ، اذا ما هتّب بأن يصب في قالب العقل
يمكن أن يؤدي دوره ، لأن الذوق الدقيق للشعر — كما يشير
الشاعر الانجليزي — انما يمثل « ملكة مكتسبة تنشأ بالتفكير
والاشتغال الطويل المتصل بأجود نماذج الانشاء » (قشور
ولباب ، ص ٤٥) ، وهو ما نعر عليه — بالفعل — حين نطالع
أشعاره في هذا الديوان .

وتحتاج هذه الكتابات دراسات مقارنة عديدة للوقوف
منها على درجات تأثر زكي نجيب محمود بيقية مثلى هذه
المدرسة سواء في الجانب الأدبي مثل كوليريدج أو في الجانب
الفلسفي مثل هيجل .

(د) الوضعية المنطقية :

والواقع أن وجود زكي نجيب في بعثة تعليمية بانجلترا في
أربعينيات هذا القرن قرب بينه وبين مدرسة الوضعية المنطقية
التي كانت تتمشى مع ميله الى الفلسفة التجريبية . وقد أجمع
أصحاب هذه المدرسة على أن مهمة الفلسفة ليست الاجابة
على الأسئلة التي تتعلق بطبيعة الكون والحياة والمجتمع ،
لأن تلك هي مهمة العلماء في مختلف الميادين والمجالات ،
وانما مهمتها تتحدد في التحليل ، تحليل أقوال العلماء لتوضيحها
وفهمها ، فالحقائق تقام — شأن الفلسفة الحسية — على أساس
حسي معرفي خالص .

وقد رد ده زكى نجيب محمود على مدى حياته هذه الأفكار . وقال فى تعريف الوضعية - فى كتابه « وجهة نظر » - انها سميت كذلك لانها تشترط فى صحة كل عبارة تشير الى عالم الأشياء قدرة تلك العبارة على تقديم ما يمكن التحقق منه بواسطة الحواس .. وسميت بالمنطقية لانها تكتفى بتحليل لغة العبارة نفسها ، وهذا التحليل وحده كفىل بإرشادنا ان كانت العبارة مقبولة من ناحيتها المنطقية أو غير مقبولة .

ويمكن أن تفصل هذا التعريف أكثر حين نقرأ من كتابه (فلسفة النقد) ان أقرب الاتجاهات الفلسفية الى جانب العلم وجانب العقل من الحضارة الراهنة هو اتجاه الوضعية المنطقية (٢٤٨) .

ولعل أقرب التعريفات (للوضعية المنطقية) عند زكى نجيب محمود ما جاء فى كتابه (موقف من الميتافيزيقا) ، وهى تعريفات تفيد فى درجة استجابة الفكر المصرى لها ، ومدى تأثره بها الى الدرجة التى صبغت وعيه النقدى كله ، فهو يرى فى هذا الكتاب أن هذه المدرسة (يسميها المنهج) ، تقوم على مبدئين :

١ - ان الرؤية الفلسفية تنحصر فى حدود ما هو واقع تحت ادراك الحواس البشرية أو فى حدود التجربة الحسية فحسب .

٢ - أن اهتمام الفيلسوف لا ينصب على معرفة هذه المشاهدات الحية ومدى صدق الأحكام عليها ، لأن هذه المعرفة ، أمر خاص بالعلماء ، وإنما مهمة الفيلسوف هي تحليل البناء اللفظي للعبارات المقولة في مجال المعرفة الانسانية والحكم على دلالتها اللغوية بانها ذات معنى أو بانها لا معنى لها ، فالفلسفة عند أصحاب الوضعية المنطقية لا ينبغي أن تجعل غايتها شيئاً غير التحليل المنطقي لما يقوله سواها ، فهي تدع غيرها يتكلم ما يزعم هو الكشف عنه من حقائق العالم ثم تحلل هي بعد ذلك ما نطق به من كلمات لكي تستوثق من أن هذا الذي يقال كلام له معنى أو أنه لا معنى له ، ولا تزج الوضعية المنطقية بنفسها بين دلالة الكلمة والأصل الطبيعي المنبثق عنه ، فهي لا تحاول معرفة الصدق من الكذب عن طريق المطابقة بين الدلالة اللغوية والطبيعية لأن ذلك من شأن علماء الطبيعة بما لديهم من أدوات للتجربة (ص ١٦ ، ٣٦) .

اذن ، فإن الوضعية المنطقية هنا لا تبحث الا في المعاني التي تقدمها العلوم المختلفة ، كذلك ، فهي تفرق بين (قضايا العلوم التجريبية التركيبية) و (قضايا الرياضيات والمنطق

التحليلية) ، بل ويؤكد أن لكل منها معيار الصدق الذى يلائمها ، وهو ما يرتبط بتحديد مهمة الفلسفة من أنها ترتبط بمسألة التمييز بين الحقائق التجريبية والتحليلية وهو ما يرتبط بمبدأ آخر ، هو مبدأ التحقق المباشر .

والتمثل عند سنوات تكوين زكى نجيب محمود يجعلنا نلاحظ أن مبادئ هذه المدرسة وبداياتها الأولى كانت موجودة فى البنية التكوينية ، وإن اتخذت أشكالاً أخرى ، فمنذ فترة مبكرة ، فترة القراءات الأولى نلاحظ أن اتجاهه كان البحث عن الأفكار التى هى - كما يسهب فى قصة عقل - بضاعة « العقل » .

ورغم اللوحة الصوفية التى اقترب منها أو اقتربت منه حينئذ ، فإننا نقرأ صاحب السيرة الذاتية يقول فيما يشبه نجوى الذات انه « كانت تغلب عليه النظرة العلمية الصارمة التى لم تكن تريد له ألا يأذن لشيء فى الوجود كله أن يفلت من قبضة العلم » (٢٠) ، وحين يصل الى الثلاثينات يصف نفسه بأنه كان « عقلاً يبحث لنفسه عن طريق » (١٩) ، وحتى بعد أن ذهب لأوروبا لم تبارح مخيلته هذه الصورة التجريبية الخالصة للعلم على أنها ، الشيء الوحيد ، الذى يعلى من نهضتنا لنمضى فى ركب يمضى فى طريق تكون الكلمة الأولى والأخيرة فيه للتجربة العلمية » .

ويعتبر لنا زكى نجيب محمود هذه اللحظة (النادرة)
التي اكتشف فيها ، لأول مرة أن حلمه للسير في ركب الحضارة
المعاصرة والاعلاء من شأن العقل يتحول الى واقع حى ، تبلوره
هذه اللحظة ، التي يحددها هو بربيع ١٩٤٦ أثناء مطالعته
بالمكتبة العامة بالمبنى الرئيسى لجامعة لندن ، يقول :

(وأما اللمعة الذهنية التي أحسست بها في
تلك اللحظة ، فهي شعورى باتى أقع هنا ، دون
سائر التيارات والمذاهب ، ولم يبد لي الأمر مقصورا
على مزاج شخصى يتفق وذلك الموقف الفلسفى
الجديد ، كأنما هو ثوب فصل على طبيعة تفكيرى
تفصيلا جعل الرداء على قد المرتدى ، بل انى شعرت
في اللحظة نفسها بأنه اذا كانت الثقافة العربية
بحاجة الى ضوابط تصلح لها طريق السير • فتلك
الضوابط تكمن ها هنا) (٩٢) •

ويعترف زكى نجيب بأن هذا الأثر « للوضعية المنطقية »
لم يأت عن طريق مباشر فقط ، وانما بدا كلما عالج قضية أدبية
بشكل غير مباشر ، فاذا كان الطريق المباشر الدعوة الى نقد
الفكر بالمنظور العام ، فان الشكل غير المباشر يبدو فى (النقد
الأدبى) (٩٣) •

(هـ) حركة النقد الجديد :

كان زكى نجيب قد تعرف على الأدب الغربى قبل أن يرحل الى انجلترا فى بعثته العلمية ، فكتاباتة الأولى زاهرة باعترافات يؤكد فيها انه قرأ - مثل أبناء جيله - منذ فترة مبكرة أعمالا ابداعية كثيرة (كالام فرتز) و (روفائيل) للامارتين ، كما اكتسب ثقافة غربية تنحو أكثر الى تاريخ الأدب أو قدده حين ترجم عددا من الكتب نشرها قبل سفره ، مثل (نقد الفلسفة) و (فن الأدب) و (محاورات أفلاطون) ، غير أن نقطة التحول الحادة فى حياته كادت حين سافر الى انجلترا فى الأربعينات .

ونستطيع أن نرصد فى الفترة التالية - منذ بداية الخمسينات - عديدا من المؤثرات الغربية التى عمقت مفهوم (النقد الأدبى) عنده ، غير اننا يمكن أن نشير الى فاقدين غربيين أثرا فيه تأثيرا لم يستطع أن يخفيه أو يقلل منه . وهذان الناقدان هما الأمريكى سبنجارن والانجليزى ليفز .

أما سبنجارن ، فان تعرف زكى نجيب عليه بدأ حين كان يقضى صيف ١٩٥٤ فى أميركا ، وتوفر فى هذه الفترة على حركة النقد الأدبى الشائعة فى ذلك الوقت . وكانت هذه الحركة ، التى تقوم من أجلها المعارك ، هى الحركة التى تتخذ من كتاب سبنجارن E.J. Spingarn بعنوان « النقد الجديد »

New Criticism، نقطة الابتداء لها ، رغم أن هذا الكتاب
صدر عام ١٩١١ •

ورغم أن سبنجارد بدأ بوادر حركة النقد الجديد منذ
بدايات هذا القرن ، فإن الانبثاق الحقيقية تمت في الثلاثينات
وتبلورت أكثر بعد الحرب العالمية الثانية حيث كان زكى نجيب
محمود في الولايات المتحدة في هذا الوقت ، وقد شهد بعينه
كيف تطورت هذه الحركة لتؤكد رسالتها من أن « النقد
الجديد تحليل بالكلمة ، ووضع حدود واضحة للتأويلات
 والتفسيرات في النص الأدبي ، واستعمال التحليل المنطقي ،
 والبحث عن الهدف أثناء النقد الجديد » (فلسفة الأدب ،
 ٣٠٦) •

وقد اتفق سبنجارد مع ليفز - الناقد الآخر - على
ضرورة الاهتمام بالوحدة العضوية للعمل الأدبي ، وإن كل
تعبير هو (فن) يمكن البحث عن بنيته الأولى من الداخل وليس
من الخارج • ويمكن فهم اختيار زكى نجيب محمود لتيار ليفز
في النقد الأدبي في أنه لا يعود فقط الى ما اتسم به من اهتمام
« بفن التحليل الدقيق » ، فحسب ، وإنما الى انه كان ذا ميول
واضحة لمفكرى عنصر النهضة ، اذا أولى عناية كبيرة لنقد عصر
النهضة حتى يصفه رينيه ويليك في كتابه (مفاهيم نقدية)
بأن هذه « القدرة على الاستجابة الذكية الحساسة تعنى لديه

وعيا بالتراث واهتماما بالثقافة المحلية » (عالم المعرفة ١٩٩٠) .

على أننا لابد وأن نعترف أن التأثير الأكبر من ليفز انما يعود الى اهتمامه الكبير بالنص ، وهو ما يبدو من أعماله النقدية على وجه الخصوص .

على أية حال ، يبدو أن لسبنجارن خاصة تأثير تفوق سواه ، ففي جلسة واحدة ذكره لى زكى نجيب محمود عدة مرات مؤكدا أنه قرأ النص الأول لكتابه (النقد الجديد) أكثر من مرة ، ونعرف عليه مرات عبر المناقشات الأدبية والندوات التي كانت تشتغل به ، لما فيه من تطوير لمنهج نقدي يهتم بالنص قبل المؤلف أو العوامل الخارجة عنه - كالمجتمع أو التاريخ - اذ كان يستهدف في المقام الأول التحليل ، ووضع الحدود المحددة للتأويلات . . وما الى ذلك .

وفي سيرته الذاتية - قصة عقل - يعود الى ذكر سبنجارن فيقول عنه :

(في الخمسينات وجدته أمامى كالامام في مجال النقد (الأدبي) (١٦٩) وهو ما يشير الى عبق في التأثر الذي يعود الى طبيعته التي جبل عليها ، والتي صقلها أكثر التعرف على النقد العربي ، وخاصة ، الجرجاني الذي سبق سبنجارن في الاهتمام بالنص واللفظة من حيث مفردة مركبة في نظام) .

ويجب أن نسرع هنا بالقول ان تأثره بسبنجارن رغم أهميته لم يتسلل الى أعماقه ، فموقفه النقدي حينئذ - في بداية الخمسينات كان « شديد الشبه » بما قرأه عن هذا الاتجاه ، وهو يقول صراحة « لم أستمد رؤيتي النقدية من تلك الحركة » ، واذن ، ما هو سر اعجابه الشديد بمدرسة الشعر الجديد ، يجب هنا :

(لعل منشأ رؤيتي تلك هو أنها رؤية تجيء
نتيجة طبيعية لمن أخذ نفسه بمنهج التجريبية
العلمية « الوضعية المنطقية » كما أخذت نفسى ،
فكان المنهج الفلسفى والمنهج النقدي عندي متسقين
اتساق النتيجة ومقدماتها ، فكأنهما صفتان من
كتاب واحد) (١٧١) •

لقد كان جديد الغرب هو سبنجارن ، وقديم الشرق هو الجرجاني ، وكان البناء اللفظى هو القاسم المشترك بينهما ، وله مقالة بعنوان (الليلة البارحة) يعيد خلالها المقارنة بين الجديد (سبنجارن وليفز) وبين القديم (الجرجاني والآمدى) ولسنا فى حاجة لتلمس بدايات الصياغة الفكرية التى انتهى اليها فى الستينات وحاول تطويرها عبر ثلاثيته التى تبدأ بكتاب (تجديد الفكر العربى) ، ويبدو أننا فى حاجة لاثبات هذه الفقرة لنطلع فيها على تعرفه على أعلام النقد الأدبى فى

الغرب - أولا - وربط فكر أولئك بفكر كثير من أعلام النقد
العربي في الشرق - ثانيا - في فترة سابقة :

(فان يكن سبنجارن قد ألح في أن تكون
عبارة النص الأدبي هي مقدار النقد ، وأن يكون
الحكم على الأثر الأدبي قائما على مقدار أداء
العبارة للمعنى المراد ولا شيء غير ذلك ، فقد ألح
قبله عبد القاهر الجرجاني بتسعة قرون أو نحوها •

معروف بأن جودة الأثر الأدبي انما تعتمد على
« المعاني والافراض التي يوضع لها الكلام »
كما تعتمد على مواقع العبارات بعضها من بعض
واستعمال بعضها مع بعض ، ألح عبد القاهر قبل
سبنجارن بتسعة قرون في القول بأن تكون
« الألفاظ خدم المعاني » وبأن العبرة لا تكون
بالألفاظ مفردة • (قشور ولباب ، ١٢١) •

وعلى هذا النحو ، نستطيع القول أن تأثيره بمدرسة
النقد الجديد في الغرب ومن أقطابها (سبنجارن) نبع من رد
الفعل أكثر من التأثير المباشر ، اذ كان يرتد دائما الى التراث
النقدي القديم ، فيصوغ من القديم والجديد تصورا جديدا
بلوره عبر أدواته النقدية •

وهذا النزوع لاستقبال المؤثر وإعادة اتاجه مرة أخرى يؤكد الجانب الذاتى فى تكوين زكى نجيب محمود ، وهو جانب نقدى فى المقام الأول .

نصل من هذا كله الى أن المؤثر الداخلى عند زكى نجيب لم يكن أقل من المؤثر الخارجى ، اذ أن الميل الفطرى للنقد عند الكاتب الكبير كان وراء اتجاهه وتعميقه فى سنوات التكوين . يقول فى سيرته الذاتية - قصة عقل - ان الموقف النقدى له جاء « نتيجة طبيعية لميل معين فى نظرتى ، ولاتجاه اتجهته - بناء على ذلك الميل الفطرى - فى حياتى الثقافية أخذاً وعطاء » (١٥١) ، وهو ما يصل منه الى تفسير اتجاهه - أول الأمر - الى ميدان الفلسفة ، وهو ما يفسر اتجاهه - بالتبعية - الى نقد الأدب والفن .

وعلى هذا النحو ، فان هذا المؤثر الداخلى هو الذى دفع به ليتحرك - عبر المنهج التجريبى - فى اتجاه سلوكى خالص فى التعامل مع القيم الفكرية أو الابداعية حوله ، مما دفعه الى تشبيه مهمة الناقد بانها أشبه بمهمة (صياد السمك) « عندما يطرح الشباك فى الأماكن التى يتوقع فيها مطلبه ، ويبتظر أن يقع السمك فى الشباك فيجذبها ، واذا به يخرج الى السطح ما لم تكن تراه العين . كذلك يصنع الناقد مع العمل الأدبى » (فصول ١٢ / ١٩٨٤) .

وعلى هذا النحو ، فإن دور الناقد عند زكي نجيب محمود
(والناقد الأدبي جزء منه) انما يتحدد عبر مفهومه الأول للنقد ،
وهو مفهوم بدأ منذ كتاباته الأولى حتى الأخيرة ، وتداخل بين
التحليل الفلسفي والتقييم الأدبي ، هذا المفهوم سيطرت عليه
حتمية التعامل مع الواقع اليومي في حياتنا مما يدخل بنا تحت
مظلة (التنوير) •

ورغم أن أسلوبه لتغيير الواقع اتخذ من العقل أداة
تجريبية (اجرائية) أكثر منها أداة مستوعبة لتغيرات المجتمع
مشاركة في تحولاته الحادة ، فإن التوجه الأول لديه تلخص
في السعى لتعديل القيم وتحليلها بقصد فصل الرديء منها عن
المثالي ، وهذا ، فإن من أبرز السمات في كتابة زكي نجيب
محمود - اتخذت تلك الكتابة صورة أدبية - أم اتخذت صورة
للتحليل النفسي - تظل - كما يقول هو - محاولة تعديل
القيم في حياتنا ، لأنها في وضعها الراهن يستحيل ألا تؤدي الى
ما يشبه القسمة الى سادة وعبيد •

ناقد الفكر

يعد نقد الفكر المجرى العريض الذي تصب فيه بقية التيارات الأخرى عند زكي نجيب محمود .

وفي هذا المجرى يمكن العثور على المؤثرات الأولى في تقدمه : التراثية منها أو الغربية أو الذاتية ، ففي هذا المجرى يمكن أن نلاحظ بسهولة أثر منهج « الوضعية المنطقية » في ترويض أمواج الفكر المتراصة حتى تغطي مساحات الوعي النقدي الذي مارسه لسنوات طويلة .

على أن أكثر ما يتميز في هذا المجرى العريض هو تيسار التنوير الذي كان متوائما مع حركة الواقع العربي في هذه الحقبة الهامة من تاريخنا .

والأكثر من هذا يمكن القول ان معرفة زكي نجيب لمنهج الوضعية المنطقية (ضمن مؤثرات أخرى عديدة) كان وراء

فكرة التنوير ، اذ وجد هذا الفكر التنويرى (الذى يقوم أساسا على العقل فى مواجهة اللاعقل) هوى كبيرا فى دخيلة زكى نجيب وبوجه خاص منذ هذه الفترة التى يحددها بعام ١٩٤٦ حين اكتشف ملامح هذا المنهج ، فراح يضمنى على كتاباته المتوالية رموز هذا المنهج وفروضه وتألفه عبر قناة (التحليل) العلمى .

وعلى هذا النحو ، لا يمكن فصل العملية التجريبية - بالشكل الأكاديمى - عن الواقع العربى - بالشكل اليومى الشمولى - ، ففى حين كان يبدو أن هذا المنهج ينحو الى الروح العلمى الجاف ، والعزلة ، فليس من المصادفة أن يعرفه زكى نجيب ويتأثر به ويعيد صياغته مرة أخرى فى الفترة التى وجد فيها .

وبهذا المعيار ، يمكن فهم هدف (فاقد الفكر) منذ كتاباته الأولى حتى اليوم ، منذ المنطق الوضعى (عام ١٩٥١ بجزئيه ، ومتوالياته (خرافة الميتافيزيقا) ١٩٥٣ ، و (الجبر الذاتى) و (نحو فلسفة علمية) .. الى آخر ما كتب زكى نجيب فى نهاية الثمانينات ، فان الهدف الأول للتنوير والتبشير بأدوات المنهج العلمى استحوذ على (ثلاثة أرباع ما كتب فى حياته) - كما يعترف نفسه فى لقاء معه .

وهو ما يصل بنا الى حقيقة هامة ، هى ، أنه بينما تمثل

دعوة (ناقد الفكر) أغلب ما كتب زكى نجيب ، فإن مبادئ
التجريب والدعوة الى التحليل العلمى لا تنفصل قط عن دعوة
(ناقد الأدب) ، اذ أن الاثنين (ناقد الأدب و ناقد الفكر)
ينطلقان - فى الأساس الأول - من التفكير الفلسفى
لزكى نجيب ، هذا التفكير الذى يصدر عن المنهج وظواهره
حيث السعى الدائب فى التذكير بضرورة نزع قشرة الخرافة عن
أى منطق نعرفه أو نتعامل به فى حياتنا اليومية .

ان مهمة ناقد الفكر تتحدد ، على لسان زكى نجيب محمود
حين يقول :

« التنبه الى تحليل الفكرة بفصلها عن الأفكار
التي تخالفها وان تشابهت على السطح ، فالخطأ
الفكرى يأتى حين نرى الفكرتين معا فنعتقد انهما
فكرة واحدة ، فاذا كنت تجد « جزئية » تحليلية فى
مقالة ثم تجد المقالة الأخرى ، تؤكد الفوارق الدقيقة
بين الأفكار لنعرف فى الحقيقة ما هو « نقد
الفكر » .. وهذا يصبح له اسم واحد ، هو ،
التنوير ، فأساس حركة التنوير ، كما نعرفه فى عصر
النهضة الغربى ، وما يجب أن نعرفه الآن فى عصر
النهضة العربى ، أن أمارس أى فكر بالتحليل ،
فأسأل دائما : ما هو الفكر الرياضى ؟ ما هو الفكر
الطبيعى ؟ الخ .. »

التحليل .. التحليل .. التحليل « (محضر
لقاء السابق) •

وبناء على ذلك ، نستطيع أن نجزم ، أن هدف زكى نجيب
محمود كان هو النقد ، وأن (ناقد الفكر) استحوذ على أغلب
مساحات الوعي الفكرى عنده ، بل يمكن القول أن تيارات
(ناقد الفكر) تصل الى مناطق (ناقد الأدب) وتغطيها تماما ،
ومن هنا ، فائنا لا يمكن أن نتفهم الدور النقدي (الفكرى
أو الأدبى) بدون التوقف - أكثر - عند عديد من مواقف
الكاتب فى هذا الجاب •

فما أهم العلاقات المميزة فى منهج (ناقد الفكر) ؟

سوف نتعرف على ذلك بدراسة بعض « المشاهد » التى
تلخص جوهر فكر زكى نجيب محمود ومواقفه عبر أكثر من
نصف قرن •

(١) خرافة الميتافيزيقا :

كانت قضية « الميتافيزيقا » أولى هذه المشاهد •

ولأن الميتافيزيقا تتمثل فى كشف أعماق أبعد للطبيعة ، فإن
زكى نجيب منذ عداد من بعثته الى انجلترا حرص دائما على
أن يؤكد أن هذا الضرب من التفكير الماورائى - عبث لا طائل

منه ، وكما أكد هذا في أول أعماله في هذا الصدد (المنطق
الوضعي) وكتابته الملحوظ (خرافة الميتافيزيقا) بين عامي
٥١ - ١٩٥٣ ، كذلك ظل فيما بعد حتى اليوم يردد رأيه ضد
الخرافة وضد الفهم الضيق للظواهر ، وإذا كان كتابه (خرافة
الميتافيزيقا) عام ١٩٥١ أثار عليه كثيرا من المشكلات ، فانه عاد
بعد أكثر من ثلث قرن ليتعامل مع قضية الميتافيزيقا بشكل
جديد ، لم يتجاوز الرأي الأول ، والتمرد على قضايا الخرافة وان
حاول تغيير الأسلوب الذي كان يبشر به لنبد مثل هذا التفكير .

وقد تلخصت محاولته في إعادة نشر الكتاب القديم (خرافة
الميتافيزيقا) الى عنوان جديد يعكس تبلور تفكيره - لا تغييره -
بعنوان (موقف من الميتافيزيقا) عام ١٩٨٣ ، ومن ثم ، كان
المجال أمامه واسعا .

لقد سمى زكي نجيب في هذا الى التأكيد على قيمة
(العقل) ، وقد حرص دائما على أنه يحسن التعامل مع العقل
والاقتراب منه بأن نستخدمه « في مجال يستحيل أن يغامر فيه
مغامرة مجدية » ، فهو يرفض ، كأغلب العقلانيين ، هذه القضايا
التي لا طائل من ورائها ، وهذا النوع من السفسطة التي تعد
بغير معنى مثير ، وهو يشير الى ذلك منذ كتابه الهام - خرافة
الميتافيزيقا - ، يقول :

(انك اذا زعمت للعقل الانساني حدا
لا يستطيع أن يجاوزه ثم زعمت في الوقت نفسه بأن
وراء ذلك الحد « أشياء » هي فوق ادراكه ، كنت
تناقض نفسك بنفسك ، لأن اعترافك بوجود تلك
الأشياء وراء الحد المزعوم ، هو في ذاته دليل على
عبورك الى المنطقة المحرمة) (خرافة الميتافيزيقيا ،
• (٨٤ ، ٨٣)

وبعد أن هوجم بعنف على أثر نشره كتاب (خرافة
الميتافيزيقيا) ، عاد في كتابه الآخر فحول طبعته الجديدة
« الخرافة » الى « موقف » ، فأعاد نشره تحت عنوان (موقف
من الميتافيزيقا) ، مؤكدا نفس فكرته السابقة ، معيدا طرحها
بشكل جديد ، فقال في مقدمة الطبعة الجديدة هذه العبارة :

(ان كل ما أكتبه في سبيل التجربة العلمية ،
انما يقصد به مجالا واحدا من مجالات القول - وهي
كثيرة - وأعني به مجال « العلم » بمعناه الطبيعي
التجريبي ، ولم يقل أحد بأن اللغة لم تغلق الا في
هذا المجال العلمي وحده) •

معنى هذا أنه راح يرفض الميتافيزيقا في عديد من الكتابات
بعد كتابه الأول في هذا ، ولعل من أهم هذه الكتابات دراسته

الهامة (أسطورة الميتافيزيقا) التى نشرها فى كتابه (قشور
ولباب) وفيها يعيد تقديم نفسه بالشكل العلمى المضاد للفكر
الخرافى (فهو لا يمل ذلك لتأكيد منهجه الفكرى ٠٠) ،
وفيها يقول :

(اننى فى الفلسفة نصير الوضعية المنطقية التى
ما فتىء أصحابها حتى اليوم يجاهدون فى تبليغ
دعواها ٠٠ فهى قميئة أن تفرض أنظمة فكرية بناها
أصحابها على عمد من الباطل ، وأن تمحو من رؤوس
الناس وتفسهم أوها ما خلقوها لأنفسهم — جادين
أو هازلين — ثم طال أمد اشتغالهم بها حتى حسبوها
حقائق ، وحسبوا درسها جدالاً لهو فيه ٠ والميتافيزيقا
على رأس هذه الأنظمة الفكرية التى قوامها
عبث ووهم / ٠٠ وانما أناصر المذهب الوضعى
المنطقى ٠٠ وهو أقرب المذاهب الفكرية مسابقة
للروح العلمى ٠٠ فقد أخذت به أخذ الواثق
بدعواه ، وطفقت أنظر بمنظاره الى شتى الدراسات ،
فأمحو منها ما تقضىنى مبادئ المذهب أن أمحوه ٠٠
وكالهرة التى أكلت بنيتها ٠ جعلت الميتافيزيقا أول
صيدى) (٢٠٧) ٠

وعلى هذا النحو ، فإن هذه الفترة التى امتلئت من بداية

الخمسينات (تاريخ نشر الكتاب الأول ، وحتى بداية الثمانينات)
 (نشر الكتاب الآخر) ، راح يرفض الميتافيزيقا حتى لو كانت
 تتضمن نوعا من التأملية ، فهو من أولئك الذين يوجهون
 جهودهم نحو الأفكار الايجابية وليس نحو الأشياء ، فهو -
 كناقدا للفكر - يسأل عن الأفكار العلمية : ما أصولها الأولى ؟
 وكيف نشأ العلم الرياضى ؟ وكيف نشأت العلوم الطبيعية ؟
 وكيف نشأت النظم المختلفة ؟ .. الخ . مما يمكن أن يقرن
 بينه وبين كانط أكثر من هيجل ، فهو يفسر كيف أن
 الميتافيزيقية التأملية تظل مقبولة في حالة واحدة ، هي أن تقف
 عند حدود إمكاناتها لانجازها « اذا هي وقتت عند مجرد اقامة
 البناء الفكرى النظرى ، بأن تفرض لنفسها نقطة ابتداء ، ثم
 تولد منها النتائج ، فيكون لها بذلك بناء متسق الأجزاء شبيه
 بالبناءات الرياضية .. الخ » ، وهو ما يعنى أن زكى نجيب
 محمود يميل - بحكم فطرته الى الميتافيزيقيا النقدية
 (لا التأملية) ، فقد كان هدفه دائما يتحدد في التفرقة بين
 « ما يجوز قبوله وما لا يجوز قبوله في مجال القبول العلمى
 وحده » .

هذا يعنى أن (الموقف) من الميتافيزيقيا يرتبط بالرفض ،
 وهو الرفض المنطقى الذى يعيد به فهمها من جديد ، وهو بذلك
 لم يتخذ موقفا عدائيا جامدا من هذا النمط من التفكير ،
 وإنما أقسح لها - مع ذلك - مجالا آخر ، غير مجال العقل

والفكر المنطقي ، وهو بهذا لا يلغى أن هذا الفهم الآخر لهذا
الضرب من التفكير إنما يعبر - بعيدا عن العقل - عن مشاعر
الانسان ورغباته ، فهي لا تعبر - في التحليل الأخير - الا عن
« الميول الانفعالية أو الارادية » لأصحابها •

وبهذا يصبح مفهوما امتداد هذا الموقف الفلسفى حين
يخرج زكى نجيب محمود الميتافيزيقيا من دائرة الفعل ويصنفها
فى دائرة الفن ، وهذا الموقف يعود فى الأساس الأول الى
أنه كثيرا ما يفرق بين لغة العقل (العلم) ولغة الفن (الشعور) •

وعلى هذا النحو ، فإن هذا المشهد ينتمى الى عصر
التنوير أكثر منه الى عصر التأمل الفلسفى المجرد البعيد عن
الواقع وتداعياته •

وهو ما يصل بنا الى مشهد آخر •

(ب) الفلسفة العلمية :

ويرتبط بذلك أن زكى نجيب سعى الى تحويل الفلسفة
الى دائرة العلم •

وهذا يرتبط بايمانه المطلق بالتجربة العلمية ومبدأ التحقق،
وهى فلسفة تقترن اقترانا حسيما (بالوضعية المنطقية) حتى أن
احدى الباحثات (نجوى حمادة) خصصت لها أطروحة جامعية

كاملة نوقشت بجامعة السوربون (باريس شتاء ١٩٩٠) ،
وبعبدا عن النتائج التي انتهت اليها الباحثة فهي لا تدخل في
مجال بحثنا ، فان اختيار الموضوع والتوفر عليه والشهادة له
علميا يشير الى قيمة الفلسفة حين تتحول الى (علم) ، فأصبحت
الفلسفة العلمية من أكثر ما يحرص عليه مفكرنا •

ان هذا الحرص على قيمة العلم هو ما جعل زكي نجيب
محمود يخضع الفلسفة لها ، فبعد أن كانت الفلسفة خادمة للدين
لقرون طويلة ، يعود الآن ليؤكد تحولها الى خادمة للعلم ،
وقد أكد ذلك منذ فترة مبكرة من حياته ، ففي كتابه (حياة
الفكر في العالم الجديد) نقرأ هذه العبارة :

(لئن كانت الفلسفة قد لبثت خلال عصور
طويلة خادمة للدين — كما قيل عنها — فقد آن لها
أن تخدم سيذا آخر ، هو العلم الذي كتبت له
السيادة في عصرنا الحديث) (١٣٦) •

وهذا المعنى نثر عليه في كتابات زكي نجيب محمود
الفلسفية والأدبية سواء بسواء •

ان الفلسفة العلمية لديه هي التي تقوم « بدراسة الصنع
وتحليلها في سبيل توضيحها ، وهو يرى أن الفلسفة اذا
ما أرادت أن تبقى فعليا أن تقصر مهمتها على التحليل وحده »

(لاحظ أنه يكرر التحليل العلمى ، كثيرا) ، وهو ما يشير الى أن التحليل لابد وأن ينسحب على الجميع ، الفلاسفة وغير الفلاسفة ، والفلسفة العلمية عنده - كما لاحظ عبد الباسط سيده فى كتابه « الوضعية المنطقية والتراث العربى ، الفارابى ، بيروت ٩٠ » هى التى لا تحصر اهتمامها فى اضافة شئ الى عبارات العلماء ، بل تحصره فى عباراتهم والقوانين التى توصلوا الى اكتشافها ، وتحليلها لترى ان كانت تنطوى على فرض أو مبدأ ، لتخرجه من الكمون الى العلن ، الأمر الذى يزيدنا وضوحا . ولكى تتمكن الفلسفة العلمية من وجهة نظر زكى نجيب محمود من اتمام هذه المهام عليها الالتزام بشرطين : التزام الدقة فى استعمال الألفاظ والعبارات ، وحصر البحث فى المشكلات الجزئية .

ونصل من هذا كله الى مبدأ آمن به زكى نجيب محمود وعمل له ، وهو ، أن فلسفة العلم لا تمتلك موضوعا خاصا بها ، وانما تمتلك (ولا تخرج عن ذلك) منهجا فى البحث يمارس التحليل العقلى لفهم القضايا الغامضة .

على أن الفلسفة - بهذا المعنى - تضع بين أيدينا منظورا فريدا لناقد الفكر فى الفترة التى عاش فيها زكى نجيب محمود ، وهى الفترة التى اضطلع فيها بدور دارس الفلسفة (وليس الفيلسوف ، وقد اعترف بهذا كثيرا) وهو الذى يسعى الى

القضايا الكثيرة في المجتمع ، ويحاول التعامل معها باستخدام
منهجه الذي يتسلح به .

انه المفكر الذي يهبط الى أرض الواقع ليتعامل مع قضاياها
بشكل علمي .

وهنا ، يتحدد أكثر دور (ناقد الفكر) كما حرص أن
يكونه زكي نجيب محمود ، وحرص أن يضع هذا العنوان -
ناقد الفكر - على أهم مقالاته قاطبة شرح هذا المعنى .
وهو ما يزيد جلاء هذا المشهد الثالث ويوضحه .

(ج) تجديد الفكر :

ان رفض الماورائي - الغيبي - نثر عليه في عديد من
الكتابات التي نشرها طيلة حياته ، وهذا الرفض اقترن بالمنهج -
التحليلي - .

وهذا المنهج نثر عليه في أهم أعماله قاطبة (تجديد الفكر
العربي) - الجزء الأول من ثلاثيته الهامة التي حاول فيها
مراجعة ما كتب . ففي الجزء الأول من هذه الثلاثية نثر على
أبلغ مثال للنظر عبر المنهج الذي اختاره - الوضعية المنطقية - ،
فنظر الى عدة معان مجردة ليصل منها - عبر التحليل
العلمي - الى قناعات علمية خالصة ، ففي معرض التحول من
فكر قديم الى فكر جديد يضع الألفاظ في سياقين (قديم/جديد)

ليصل منهما - عبر التحليل - الى الكشف عن طبيعة الفكر الجديد ، والى أى مدى يمكن الأخذ به ، إذ أن « ورود الألفاظ في سياقها القديم ، ثم ورودها هي نفسها في سياقها الجديد ، قد لا يدل على أن الفكر الجديد هو نفسه الفكر القديم ، الا اذا حللنا المراد بتلك الألفاظ فاذا هذا المراد واحد في الحالتين » (تجديد الفكر العربى ، ص ١٨٢) ، وهو ما يشير ، الى أن الانتقال من القديم الى الجديد - بعد ضرب عديد من الأمثلة - لابد أن يكون مقترفا باستخدام هذه الألفاظ .

واستخدام الألفاظ لديه لابد وأن يكون مساهرا للعصر في مفهوماته ومضموناته « حتى ولو كانت هي نفسها الألفاظ التي استخدمها الأولون ، لكنهم استخدموها بمفهومات ومضمونات مختلفة » (تجديد ، ١٨٣) .

وهو بعد تحليل الألفاظ يتحول الى تحليل المبادئ ، ذلك لأن استبدال مبادئ بالية بمبادئ جديدة يتم بعد التحليل العلمى - وعلى حد تعبيره - « تستبدل مثلا عليا جديدة بمثل كانت عليا في أوانها ولم تعد كذلك » (٢٠٤) .

وزكى نجيب في هذا كله ينتقل بين شرط التحول في الفكر الى التحول في اللغة الى اقتراح فلسفة عربية جديدة .. الى غير ذلك ، مما يصل منه الى محاولة (تجديد) الفكر العربى

غير حاسة نقدية تنصب أساسا على الفكر إيا كان موضعه :
الأصول أو المنقول في نظرة واحدة .

وبعيدا عن جدل صحة هذا الاجتهاد في الاجابة عن سؤال
الأصالة والمعاصرة ، فانه يتبقى لنا ملامح المنهج الذي أثره
صاحبه ليكشف به عن مواقع الزلل عند الانسان العربي
المعاصر .

وهو ما يصل بنا الى مشهد آخر ، بعيد ، من مشاهد ناقد
الفكر .

(د) تحليل الفكر :

وربما لخص منهج زكي نجيب محمود ما شغل به كثيرا في
أوائل عام ١٩٩٠ ، حين شهد مناقشات ومجادلات عالية بين عدد
كبير من مثقفينا وعلماء الدين (كالشيخ الشعراوي وده بنت
الشاطيء ...) وغيرهما اذ لاحظ تداخل مفهوم عديد من
الألفاظ والمفاهيم يتعارض معه المفهوم الأول لكل لفظة .

وقد لاحظ زكي نجيب محمود في هذا الوقت أنه لا فارق
لدى المتناقشين بين الدين وعلم الدين ، أو بين الدين والفن ،
فراح (ناقد الفكر) يشرع قلبه بثلاث مقالات اضافية — ربما
كانت أفضل ما كتبه — تحت عنوان « المطبوعة الزرقاء » .

وقد راح في الجزء الأول من هذه « المطبوعة » يتحدث

عن الموقف الطفلى الذى يسود حياتنا الفكرية ، والذى تدور فيه ألسنتنا وأقلامنا ، بمفردات من اللفظ ، حتى اذا ما كان الأمر متصلا « بالأشياء التى جاءت تلك المفردات اللفظية لتشير إليها ، وجدنا أنفسنا - فى كثير من الحالات - فى موقف من جهل حقيقة ما يتحدث عنه » •

وفى ثلاث مقالات راح يفرق بين الدين والعلم والأدب والفلسفة لثلاث تختلط الرؤى ، ملتصقا فى هذا رسم مطبوعة زرقاء كالتى يرسمها مهندسو العمارة ، محاولا تبين الفواصل بين جزئيات المعرفة المختلفة •

على أن أهم الملاحظات قاطبة هو البحث عن « وضوح الأفكار » عبر أداة واحدة ، هى أداة (العقل الخالص) ، ذلك ان العقل يظل هو الأداة الوحيدة التى يمارس عبرها التحليل العلمى ، الذى وان تلمس فيه الفروق بين مناهج هذا العلم أو ذاك ، فان ما يجب ألا يغيب عن الوعى قط هو أن مناهجها جميعا - العلوم - « تتفق فى كونها مقامة على منطق « العقل » ، وتحديد هذا الوعى يكون بأن العملية الذهنية تكون عقلا اذا كانت حركة استدلالية ينتقل فيها الذهن من مقدمات موضوعة بين أيدينا ، الى نتائج ترتب عليها » (١٦ يناير ١٩٩٠) •

وحين يصل زكى نجيب محمود الى التفرقة بين العلم

والأدب في موضع آخر ، ويفصل بين العالمين : العلم والأدب ،
فانه يحرص على تأكيد وضوح الأفكار على هذا النحو :

(الفرق بعيد بين « أدب بليغ » و « فكر
واضح » ، وليس أمامنا أدنى مجال للشك ، بان
الحد الفاصل بين فكرة واضحة وفكرة غامضة ،
هو أن الأولى تدفق في جمع ما هو متشابه ليكون
بمشابة الأفراد في أسرة واحدة ، قد يختلفون في
صفات عارضة ، لكنهم يتفقون في عصب واحد ، وفي
الوقت نفسه ، تدفق الفكرة الواضحة ، في أبعاد
ما ليس ينتمى بطبعه الى تلك الأسرة) (الأهرام
٢٢ يناير) •

وزكى نجيب محمود يسهب كثيرا حول وضوح الأفكار ،
لكنه دائما ، يرى أن أولى « درجات الوضوح أن نكون على
بينة بما يصل وما يفصل وبقدر ما استطعناه من هذا التمييز ،
تكون الهداية » •

ودغم أن الكاتب يسهب كثيرا — حين يصل الى الأدب —
حول التنظيم أو النظم (ما يسمونه بالصورة ، أو الشكل
أو الفورم) ، ثم حالة (الفردانية) التي يكون عليها الأديب ،
وما الى ذلك مما يكون مقصورا على الأدب والفن بوجه خاص ،

بما يشير الى أن طريق الابداع الأدبي يختلف أساسا عن طريق العلوم ، فانه يعود في مقالاته الثالثة لبحث - عقليا - عن هذه الأدوات التي تسعى الى ايجاد الوحدة التي يتوحد بها ، مما قد يبدو في الظاهر متفرقا متناثرا ، ويرى أن ذلك يكون المهمة الأولى للفكر الفلسفى .

وهو ، بذلك ، يخلص من أقسام الدين والعلوم والفن ليصل الى الفلسفة .

وقد جهد زكى نجيب محمود هنا ليرسم عدة طرق يسلكها الفكر الفلسفى للوصول الى ضرب من الوحدة بين العلوم ، ثم راح ينهى مقالاته الثالثة بهذه العبارة الدالة :

(لقد سرت في رحلة تصور الخطوط الأولية لأقسام المعرفة الأساسية : العلم ، والدين ، والفلسفة ، والفن ، ايمانا منا بأن أول النهج المؤدى بصاحبه الى « رؤية » صحيحة هو وضوح الفكر ، ولن يتأتى لانسان هذا الوضوح الا اذا درب نفسه على ادراك الصلات والفواصل بين الأفكار ، أو بين المعانى . وبالتالي بين المواقف والأشياء . فليس فى الناس من هو أشد جهلا ممن يخلط الأفكار والمعانى والأشياء والمواقف بعضها ببعض ، ثم يحسب أنه قد عرفها () الأهرام ٣٠ يناير ١٩٩٠) .

(هـ) ناقد الفكر :

لنعد قبل ذلك بقراءة أربع سنوات ، حتى نرى كيف أن (ناقد الفكر) استطاع نقل مفهومه التنويرى حين راح يعمق بين دلالة المفاهيم وخاصة في توضيح تعريف (ناقد الفكر) الذى هو - بالقطع - مشوبا بضباب الغموض ، مما يجزم به من افتقاد مثل هذا الدور في حياتنا .

لقد اختار زكى نجيب عنوان مقالته (ناقد الفكر وناقد الأدب) - أهرام ١٦ ديسمبر ١٩٨٦ - وأسهب ، منذ البداية ، في تحديد الفوارق العميقة بين ناقد الفكر وبين ناقد الأدب . وبعد أن حدد المفهوم الثانى - ناقد الأدب - فرغ بسرعة الى المفهوم الذى كتب من أجله ما كتب ، وهو ناقد الفكر .

وقبل أن نصل الى ما يتميز به (ناقد الفكر) وأدواته التحليلية وما الى ذلك ، يجب أن نشير الى ما سبق وأن تمهلنا عنده من أن منهج زكى نجيب انما هو منهج (الوضعية المنطقية) ، ومن ثم ، فإن أدواته التى سعى بها الى ذلك لم تتجاوز سعيه الدائم الى التنبيه على تحليل الفكرة المراد الاشارة اليها بفصلها عما يخالفها ، ومن ثم ، يصل الى الفارق الحاد بينها وبين غيرها ، وهو من أهم ما سعى اليه كاتب عصر التنوير عموما .

وعلى هذا يمكن أن نفهم ما يتميز به (ناقد الفكر) في

قوله :

(أول ما نذكره عن ناقد الفكر .. يحصل في
يده عدته النقدية ليعملها في أية فكرة يريد تقديمها ،
كأننا ما كان الميدان الذي تنتمي إليه ، فقد يقرأ لناقد
أدبي كاملاً عن « التجديد » ، في الشعر ، فيقف هنا
متسائلاً : ماذا يراد بكلمة « التجديد ؟ » أو قد
يقرأ لكاتب سياسي كلاماً عن « العدالة الاجتماعية »
فيقف متسائلاً : ماذا تعني « بالعدالة » أولاً ، ثم
ماذا تعني تلك العدالة وهي موصوفة بصفة تقيد
مجالاتها ، وأعني صفة كونها ، « اجتماعية » ، وهكذا
يتخطى ناقد الفكر حدود التقسيم الموضوعي) •

ونصل بسرعة إلى الأدوات التحليلية التي يستخدمها ناقد
الفكر ليبحث بها المعنى من عدمه وذلك « لأن هنالك في اللغة
التي هي في حقيقة أمرها .. فكر .. صاحبها متكلم أو كاتب
أقول أن هنالك في اللغة كلمات بغير معنى بعضها يبلغ من
الخطورة أن يعيش الناس في عالم من الوهم ، ينسجونه بأنفسهم ،
ليصبحوا هم أول ضحاياهم ، فمن عاش في الوهم عن غير وعي
منه بأن ثمة فجوة بين ظنونه من جهة ، وبين حقائق الواقع من
جهة أخرى ، كان فريسة هينة لمن شاء أن يأكل ، وامت إذا بحثت
في فكرة معينة عن « معناها » فلا بد أن تتجه يبحثك هذا نحو
شيء خارج تلك الفكرة ذاتها ، لأن معناها هو ذلك الشيء الذي
تشير إليه » •

غير أننا قبل أن نسأل عن ذلك الشيء خارج الفكرة يجب أن نتنبه - كما يكرر - الى تحليل عناصر هذه الفكرة •

وعلى هذا النحو نصل بسرعة - أيضا - الى ما يجب أن يفعله هنا (ناقد الفكر) حين يسأل نفسه : ماذا تعنى ؟ والى أى شيء تشير (بعد تحليلها الى عناصرها) •

وبعد ذلك ، يكون على (ناقد الفكر) أن يشرع الى تحليل ما « تعنيه » تلك العناصر ، وهنا ينتهى الأمر به الى واحدة من حالات أربع على هذا النحو :

١ - أن يجد ما يشار اليه بالفكرة : شيئا ، أو صورة من صور السلوك ، أو أى مشار اليه من أى نوع آخر ، وعندئذ تكون الفكرة ذات معنى وانها فكرة صحيحة بوجود معناها ذلك فى دفا الحقائق •

٢ - أن يتأكد ناقد الفكرة من طبيعة ما تشير اليه ، لكنه ينظر الى ما هو واقع بالفعل فيجده على غير تلك الصورة ، وعندئذ تكون الفكرة ذات معنى ، الا انها خاطئة فى تصويرها للواقع •

٣ - أن يجد ناقد الفكرة أنها تنطوى على تناقض

لأن العناصر الكامنة فيها يعارض بعضها بعضاً ،
وعندئذ لا ندرى أى عنصر من تلك العناصر
فريد ؟

٤ - أن يحلل الناقد فكرة ، فيجدها - بحكم
تكوينها اللغوي نفسه - لا تحمل معنى على
الاطلاق - أى أنه يجد استحالة منطقية في أن
تشير الى أى موجود بين الموجودات العقلية ،
أو بين الموجودات التي يمكن أن يتحقق لها
وجود .

وعلى هذا النحو ، فإذا كان ناقد الأدب يث ثقله في تقويمه
الخاص للأثر الأدبي ، فإن ناقد الفكر يزيد عمله هنا - كما
يشدد زكي نجيب محمود - على أن يكون « عدسة مكبرة » ،
تكشف دخائل الفكرة وعناصرها » .

ومن هنا ، فإن ناقد الفكر له دور كبير يحول بين الناس
وبين (ضباب الغموض) ، وهو ضباب ، يستلزم مثل هذا
الناقد ليعث فيه اشعاعات قوية من (التنوير) الذي يجب أن
يضطلع به صاحب العقل الخالص ، والذي يجب أن يكون بيننا
في هذا العصر .

وإذا كان بيننا نقاد للأدب « مهما يكن فيهم قصور »

كلما يذهب زكى نجيب محمود ، فان (نقاد الفكر) لم يظهروا
ميننا ، وهو ما يشير الى أن الدور الذى حاول أن يقوم به
زكى نجيب كرائد من رواد الفكر عندنا هو دور حاول به
صاحبه - عبر النص الأدبى - أن يصوغ به مفهومه التطبيقى
لنقاد الأدب .

وهو ما يقترب بنا ، أكثر ، من مفهوم (ناقد الأدب) عند
زكى نجيب محمود : ما هو موقعه ؟ وما هى المبادئ النظرية
التي يقوم عليها ؟ ..

ناقد الأدب

قبل أن نحاول الاجابة عن أسئلة كثيرة حول تصور زكي نجيب محمود (لناقد الأدب) ، فإن ثمة ملاحظة أولية لا يجب اغفالها في هذا الصدد ، وهي تتحدد في أن ناقد الأدب لديه ينصرف الى الشعر دون الأجناس الأدبية الأخرى ، ويكاد ينصرف اليه تمام الانصراف .

ومراجعة جهوده في ذلك سوف يتبين لنا ، أنه ما عدا بعض المقالات النقدية - الأدبية - التي تعد على أصابع اليد الواحدة طيلة حياته ، فإنه لم يجاوز الشعر بأية حال .

وهذا الميل لنقد الشعر بوجه خاص ، يعود لديه ، الى ما يمثله هذا الجنس الأدبي في الفكر العربي (والفلسفي بالتبعية) اذ أنه يعني عدة تصورات نجدها في اهتمام العرب بالشعر حتى أصبح (ديوان) العرب ، وتصور فلاسفتهم له على

أنه فرع من فروع المنطق ، وبذلك يحدد بداية مهمة الشعر
المعرفية التي يؤديها معبرا عن الطبيعة الذاتية لصاحبه . وقد
سعى كثير من هؤلاء الفلاسفة الى محاولة استخلاص القوانين
الكلية للشعر بوجه خاص .

وهذا الاهتمام نجده خاصة لدى ابن سينا ، وابن رشد ،
والكندي ، والفارابي .

(لابن سينا « فن الشعر من كتاب الشفاء » ،
وللفارابي بعض الرسائل ، كما يذكر ابن النديم
ان للكندي مختصرا للشعر ، كذلك يذكر ان له
رسالة أخرى عن « صناعة الشعر » ، وان لم تصل
لنا .. الخ) .

وبناء على هذا ، فليس من المصادفة في شيء أن يكون
لزكي نجيب محمود عديد من الدراسات عن الشعر عند أولئك ،
مثل دراسته الهامة : نظرية الشعر عند الفارابي (في كتابه :
مع الشعراء) ، أي أن زكي نجيب محمود يشير - أكثر من
مرة - الى أن هؤلاء الفلاسفة العرب كانوا يمثلون علماء الكلام
والفقهاء والمتصوفة .

واذن ، كان الشعر العربي ، هو فن العريية الأول ، وهو
ما كان يشير معه الى تضمينه لطاقت معرفية وفنية قلما تتوفر

لغيره ، حتى أنه كان يرى في الشعر - دون غيره - قدراً من الأهمية الى درجة يتخذ منه الجنس الأدبي الأول للحكم على الثقافة والمعرفة والكثير من القضايا المعاشة .

أضف الى ذلك ما يمكن ملاحظته من الارتباط الوثيق بين الشعر والفلسفة في التراث العربي ، اذ يلاحظ أن ثمة علاقة لا يمكن انكارها بحيث يصعب الفصل بين النظر الى تصورهم للشعر من زاوية ابداعه أو تأثيره أو طبيعته الخاصة وبين ذلك التيار الفلسفي كما لاحظ كثير من دارسي هذا الجانب .

وتأسيساً على ذلك ، فإن التعامل مع نقد الشعر لدى زكي نجيب محمود لا يخلو من مسحة فلسفية ، وهو ما لا ندهش معه حين نلاحظ أنه في كتابه (سيرة عقلية) ، وفي صدد تحدّثه عن جهده في مجال النقد الأدبي ، يسمي جهده (نظرية)

وهو يعود الى « موقف واضح مؤسس على مبادئ نظرية » . بما يشير الى دلالة تفسير المصطلح ، أي أننا أمام عدة تصورات مؤلفة تأليفاً عقلياً نسعى معا لديه الى ربط النتائج بالمقدمات .

وعلى هذا النحو ، سوف نحاول الآن أن نعيد طرح تراكيب بنية هذه النظرية - عند زكي نجيب محمود - وملاحظة العلاقات الداخلية بينها ، تبعاً لموقفه الخاص من العملية النقدية

في الأدب ، واضعين في الاعتبار - كما أشرنا - أن المدخل الأول لديه يقوم على أنس تنويرية وعلى تفكير فلسفي خاص .

والآن ، ما هي ملامح نظرية (ناقد الأدب) عند زكي نجيب ؟

سوف نلاحظ أن هذه النظرية تقوم على عدة تصورات بعضها عام وبعضها خاص ، بعضها يرتبط بالتحليل العقلي الخالص .

ومع أن تلك التصورات يمكن الاثولف (نظرية) كاملة - كما يصر هو على أن يسميها « نظرية » ، فإن تعمه اطلاق مفهوم (نظرية) بصدد النقد الأدبي - ويخصص لهذا فصلا كاملا - يدفعنا الى تلمس عدة خطوط أو مواقف تشكلها .

الموقف النقدي :

منذ البداية يشير الى مفردات النظرية النقدية لدى الآخرين ليحدد نفسه في مركز هذه الخارطة النقدية الماصرة له ، فيرى أن هناك عدة زوايا للنظر الى النص الأدبي . وبينما يسهب في الاشارة حول زوايا الآخرين : الزاوية النفسية ، والزاوية الاجتماعية ، والزاوية التأثرية ، يصل هو الى الزاوية الرابعة (بعد النظر في مادة النقد) الفنية . وعلى هذا الأساس يصف النقاد في ثلاثة أنواع :

— كاتب التعليق الأدبي في الصحف •

— ناقد يتناول عملا بالدرس والبحث •

— فيلسوف صاحب نظرية جمالية •

ومع أنه اختار أن يكون من النوع الثاني ، فهو ييسط
سمات هؤلاء النقاد قائلا :

« فأما أولهم فهمته أن يقدم كتابا للقراء ..
وأما الناقد فلا بد أن تكون له أسس نظرية في طبيعة
الأدب ، ليقيم عليها نقده ، لا بالنسبة الى كتاب
واحد بعينه يتولى عرضه ، بل بالنسبة كذلك الى
أى عمل أدبي آخر ، فهو بعد أن خبر على طول
الأيام جزئيات أدبية كثيرة ، كأن يكون قد درس
لنفسه عددا ضخما من قصائد الشعر ومن الروايات
والمسرحيات استطاع أن يستخلص قواعد نظرية
عامة يجعلها أسسا للحكم الأدبي على ما يريد أن
يحكم عليه • فاذا كانت الجزئية الأدبية الواحدة
المعينة هي التي تستغرق اهتمام المعلق الأدبي ، فان
القاعدة النظرية التي تبنى عليها الأحكام الأدبية هي
التي تستغرق اهتمام « الناقد » عند التطبيق على
عمل أدبي معين ، أو ربما على عصر أدبي بأكمله ، ..
ثم يأتي الفيلسوف « (قصة عقل ، ١٥٦) » •

وعلى هذا النحو ، فإن زكى نجيب محمود يمثل دور (الناقد) ، أو النوع الثانى ، فهو يعلو على (المعلق الأدبى) درجة ، ثم يهبط عن (فيلسوف الجمال) درجة ، فيحتل دور (الناقد الأدبى) بما فى ذلك من تصورات فنية كثيرة ، لعل من أهمها ، على الإطلاق ، أنه يتميز ، من بين أصحاب زوايا النظر الى الأثر الأدبى ، بالانكباب على القطعة الأدبية ، ولا يحصر نفسه لا فى ظروف نفسية أو اجتماعية أو انطباعية ، وانما يحصر نفسه - كما يقول - على طريقة التراكيب الفنية .

ان زكى نجيب محمود يختار أن ينصب الحس النقدى لديه على جزئيات البناء الأدبى (أو الفنى) جزئية جزئية ، ثم النظر الى العلاقات التى ربطت لفظا بلفظ وصورة بصورة حتى يصل - بعد ذلك - الى (التكوين) أو الشكل .

وهنا نصل الى أهم ما يتميز به زكى نجيب محمود عن غيره .

وهذا التميز يتخذ شكل العقل الخالص فى التعامل مع المادة الأدبية التى بين يديه . فهو فى حين يجعل الأولوية للقطعة الأدبية ذاتها ، فإنه يضع نصب عينيه - فى الوقت نفسه - أن هذا الاتجاه ، بما يمثله من عقل صارم انما هو « أقرب من سواه فى النزعة العلمية القائمة على تحليل موضوعى للعناصر

وطريقة اجتماعها أو افتراقها دون أن يتدخل البحث بعاطفة ذاتية
تميل به الى ما يرضيه وجدانا ، لا ما يرضى « الحق » مجردا من
غواية الوجدان » (قصة عقل ص ص ١٥٧ ، ١٥٨) •

والنظر الى بقية ملامح الصورة دون اغفال نقطة التكوين
الأولى فيها من ملامح ناقد عصر التنوير الذى يستوجب النهضة
الشاملة ، وفى الوقت نفسه فيها وحدة العناصر فى صورة واحدة ،
وهى من أهم خصائص التفكير الفلسفى •

ان زكى نجيب هنا نظر الى الحياة الثقافية — بوجه عام —
فاذا هى عدة فروع تضمها وحدة بمثابة الروح الواحد ، وهى
طريقة تميز (ناقد الفكر) منذ الأربعينات حتى اليوم ، وطريقة
يتميز بها — كذلك — (ناقد الأدب) ، وتعود الى هذه الفطرة
التي تميز بها • يقول :

« ولقد جبأنى الله ميولا فطرية تعددت حتى
وسعت منطقة التفكير الفلسفى ، وقابلية التذوق
للأدب والفن معا ، وهو تذوق قد يعقبه آنا بعد آن
محاولات النقد القائم على التحليل والتعليل ••
(و) •• ومن هنا ترابطت فى مخيلتى الفلسفة والأدب
والفن فى رقعة واحدة » (١٧٣) •

وهذه النظرة الى الأثر الفنى نجدها فى عديد من كتاباته

النقدية . وفي كتابه الهام (في فلسفة النقد) نستطيع العثور على هذه النظرة بما يسميه مرة (القاعدة النظرية) ، وفي مرة أخرى (الاهتمام بالنص/ الناقد ، لا النص القارئ/ أو الكاتب . وهو لهذا يؤثر الحديث عن أسلوب ناقد شمولي النظرة متخصص الفهم مثل كيث بيرك ، يقول :

« أن يوجد الناقد الواحد ذو القدرة الخارقة ، فعندئذ لا يمنع ما من أن يطبق على العمل الأدبي الواحد كل اتجاه ممكن ، إذ ماذا يمنع بعد أن يفرغ من تحليل العمل الأدبي من حيث البناء اللغوي والمفردات اللغوية ، ماذا يمنع بعد ذلك أن يعود الى النظر ، ليرى العلاقة بين هذا العمل الأدبي وحياة مؤلفه » (في فلسفة النقد ١١٣) .

وهو يعنى بوضوح أنه ليس هناك ما من من تلمس بقية المناهج الأخرى ، بحيث يكون الشرط الوحيد في العملية النقدية هو المرور بالبناء الفنى أولا . وهو وإن حمل معنى واعي للنظر الأدبي فهو يطوى تفكيراً فلسفياً شمولياً .

انه يضيف الى النص ما يكمل به أدواته النقدية ولا يتقص منه أهم هذه الأدوات قاطبة : النظر الفنى .

على أننا قبل أن نصل الى التصورات الخاصة عن

(العملية النقدية) لأبد من الإشارة الى مفهوم الأدب عند
زكى نجيب محمود •

انه المفهوم الذى يعمق به الرؤية ويطوعها لأدواته
الواعية •

وهذا المفهوم يتناثر فى عديد من كتاباته وبوجه خاص فى
(قصة عقل) و (مع الشعراء) •

ومفهوم زكى نجيب ينبع من طبيعة العقل الخالص التى
تنسحب على فكره كله ، وهو مفهوم ينسحب على رؤية الناقد
أكثر منه على رؤية المبدع •

ومن هنا ، نظل فى حالة التفرقة الحادة بين العقل (رؤية
الناقد) والذوق •

وفى جميع كتابات زكى نجيب محمود نستطيع أن نفرق بين
لحظتين :

١ — اللحظة العابرة •

٢ — اللحظة المسحورة •

وهو يضرب أمثلة عديدة ليبرهن على الفارق الشاسع بين
اللحظتين ، من ذلك ما يأتى على شكل سؤال استكبارى يحمل
معنى أجابته :

« فُجِّرْنِي .. وما الفارق بين شاعرهم حين
يقول « والظلم من شيم النفوس » وبين عالم الطبيعة
حين يقول : « التمدد بالحرارة من شيم الحديد »
و « الفليان من صفات الماء » كلاهما يعمم
الحكم .. » (قصة عقل ، ١٦٤ ، ١٦٥) •

معنى ذلك أنه إذا كانت اللحظة الأولى هي اللحظة التي
تحاكي ما يجيء في الحياة كما هي ، فانها لا تخرج عن مرور
الحركة الميكانيكية الجامدة بدون أن تترك أثرا ، أما إذا حاولت
أن تصوغ حالات من قبل « الى عالم الصياغة اللفظية » ، فهي
حينئذ تتحول الى هذه اللحظة المسحورة التي لا تدانيها أية
لحظة أخرى • الفن أو الأدب الذي يحمل سمات خلوده اذن ،
هو الفن الذي يحمل سمات تفرده ، انه يصف هذه اللحظة
المبدعة حين يقول :

« هي تلك التي يلقطها الفنان من مجرى الزمن ،
فيخطها على الورق لفظا ورسما • أو يشبتها على الحجر
نحتا ونقشا .. فذلك هو الفن بأدق معناه •

الفن الأصيل الصحيح هو أن تثبت حالة من
حالات الوجود بتفصيلاتها التي تجعلها فردا فريدا
بين سائر الحالات ، بحيث تعرف كيف تسخير لها من

تفصيلاتها ما يخلع عليها بين سائر أخواتها ذلك التفرّد
الذى لا يشاركها فيه شريك آخر على امتداد الزمن
واتساع الكون وتعدد الكائنات » (قشور
ولباب ، ص ٩٥) •

وعلى ذلك ، فلا بد أن يفرق الناقد بين هاتين اللحظتين
(العابرة والمسحورة) ، بما يمكنه ، مع تلمس اللغة كأداة مقصودة
لذاتها لا « أداة أخبار » من الوصول الى هذا التراكم الفنى
الأمير ، والذى لا يتكرر قط مرة أخرى ، ومن هنا ، فإن القصيدة
لا تروى خبراً ، ولا يعنىها ذلك ، بل انها كما يؤكد :

« لتهىء لك بهذه اللحظة العابرة التى مرت
بواحد من الناس ، عدسة تنظر خلالها الى ما جبلت
عليه الفطرة الانسانية الحساسة بعد حيرة وقلق
ما دامت حية ، وانها لحيرة وانه لقلق لا يزول الا مع
الموت » (مع الشعراء ، ١٣٨) •

ويبدو أن زكى نجيب محمود يجد أن ثمة علاقة ما بين
اللحظة البسيطة ، العابرة ، وبين تلمس الذوق الفنى فى الحكم
(الناقد) على العمل الفنى ، ومن هنا ، فإن تلمسه للعقل فى
العملية النقدية يستلزم صب مفرداته المجردة على اللحظة المركبة
(لا البسيطة) وهو ما يتمشى مع منهجه العام فى التعامل مع
العمل الأدبى (أو الفنى) •

ورغم أنه يسلم للفن بحالة خاصة متفردة عما حولها ، فهو لا يسلم له بتطبيق منهج متمزج فيه علامات العقل والذوق في آن واحد ، مع الوضع في الاعتبار الاهتمام بالعقل في المقام الأول : وهو ما يفهم معه تحديد مفهومه عن (النقد الأدبي) ، حين قال :

« النقد — اذا أراد لنفسه — أو أريد له — ان ينأى عن اهواء « الذوق » ليقيم قوائمه على « علم » أو ما يشبه العلم في موضوعية النظر وفي الركون الى التحليل ، لم يكن له بد من أن يضع أمامه تصورا واضحا لما يتوقعه من العمل الفني ، ليقيس الحالة الجزئية المعروضة أمامه ، بالصورة المثلى ، كي يتبين الى أى حد تقترب أو تبتعد تلك الحالة المعروضة من هذا المثال المنشود » (قصة عقل ، ١٦٢) •

وهذا المفهوم الذى يقوى على العلم (العقل الخالص) هو ما يقترب بنا من زكى نجيب محمود ، وهى تصورات تتناثر في تضاعيف كتاباته لأكثر من نصف قرن وتمتزع بالتفكير الفلسفى وتحلده به •

(١) العقل :

لأنك أن أهم التصورات التى حرص عليها زكى نجيب

محمود ، انما كانت التفرقة الدائمة بين لغة العقل ولغة الشعور

ورغم أنه كان يستخدم ، دائما ، منهج البحث في التحليل المنطقي في كل ما كتب ، سواء جاء هذا في قضايا العلم أو قضايا الأدب ، فانه كان حريصا - في الوقت نفسه - على التفرقة دائما بين عقل الانسان وذوقه •

وقد كان استخدام هذا المنهج التجريبي ، الذى لم يخل منه مؤلف علمى واحد له ، جزءا من عملية أقرب وأوسع هى عملية التنوير التى كان متوفرا عليها ، ومن هنا ، فان موقفه من النقد الأدبى ، ضمن مواقف أخرى كثيرة ، كان يقوم - فى المقام الأول - على التحليل العقلى الخالص ، فهو يحرص دائما على أن يقوم النقد الأدبى على العلم •

ولم يكن العلم لديه ليختلف قط عن العقل ، فهو - على سبيل المثال - يقول فى تعريف العلم :

(« العلم » هو منهج البحث ، أيا كان « الموضوع » المبحوث بذلك المنهج ، فقد تصب المنهج العلمى على شعر المتنبى لدراسته واستخراج خصائصه ، وقد تصبه على بقعة من الأرض لترى صلاحيتها أو عدم صلاحيتها لزراعة القطن ، أو قد تصبه على ضرب من المعادن لتحده وتحدد خصائصه ، فليس العلم علما بموضوعه - اذ تتعدد موضوعاته

وتتدرج - ولكنه علم بمنهجه • وعلى هذا الأساس ، فحين أقول ان النقد الأدبي « علم » فأنما أريد ألا أفرق في أصول المنهج المتبع في دراسته ، والمنهج المتبع في دراسة أى ظاهرة من ظواهر الطبيعة •• (قصة عقل ، ١٦٠) •

وكما رأينا ، فانه لا يخلو من دلالة اختياره ، منذ فترة مبكرة ، ولیم وردزورث حين ترجم مقدمة ديوانه - في الثلاثينات - ليدلل بها على تلك التفرقة بين العقل والذوق ، مؤكدا في هذه الترجمة أنه يقدمها للشعراء « المحدثين في البلاد العربية لعله أن يوجه ويمين » (قصور ولباب ، ٣) ، مؤكدا أن الذوق يمكن أن يكون ملكة مكتسبة لا تنشأ « الا بالتفكير » • وقد راح يعمق المعنى في التفرقة بين الذوق والعقل في كتاباته المتوالية • ففي فصل بعنوان (تحليل الذوق الفني) يسهب كثيرا حول تحليل حاسة الذوق التي لا تعدو أن تكون أكثر من حاسة فطرية أو أقرب الى الفطرية من غيرها ، كما أنها مباشرة لا تستغنى عن الرمز للتعبير عن الموقف ، وهو ما يشير الى أن حاسة الذوق تلك « لا تستغنى بالرمز - لغويا أو غير لغوي - عن الشيء نفسه أو عن الموقف نفسه » •

وهو لذلك يفرق كثيرا بين التذوق الفني والنقد الفني ، اذ أن مرحلة النقد الفني هي :

(مرحلة ثانية بعد مرحلة الذوق أو التذوق ،
وهي مرحلة يقوم فيها الناقد بعملية تحليلية ، أى
بعملية فكرية لا ذوقية ، اذ يحاول أن يلتمس
المواضع والعناصر التى تدخل فى تركيب الشيء
المنقود ، والتى كان من شأنها أن تحدث ما قد
أحدثته من أثر ابا ن عملية التذوق) (فى فلسفة
النقد ، ٢٨) •

وزكى نجيب محمود يسهب كثيرا فى مد الخطوط الأولية
التي ينشأ منها « الذوق » ، فيسأل متى ينشأ ؟ ومتى يتوفر عند
فرد أو آخر ؟ وما هى وظيفة رموزه وجمالياته ، وما الى ذلك •
غير أن المهم هنا أن ذلك كله يتم بهدف واحد ، هو ، تأكيد الفارق
الأساسى بين التذوق الفنى والنقد الفنى ، فبينما يمثل الأول
مرحلة أولى للفهم فى حين يمثل الآخر - النقد - مرحلة تالية
يقوم فيها الناقد بتحليل النص ، وهو تحليل يستخدم فيه المنهج
(العلمى) الذى يحكمه العقل ويؤكدده •

انه لا ينكر الذوق ، لكنه لا يجعل منه هدفا هائيا •
وهو يضع الذوق بمثابة الفروض التى يتم تأييدها أو نفيها
بعد أن تمر بمخبر العقل •

ولأن الناقد هنا يسعى الى تأكيد قيمة العقل - عبر أى

نص - فانه يحلل أية فكرة تقابله ، ليستخلص من الأفكار المطروحة فكرة واحدة هي التي تدل على الوحدة الحقيقية في النص . واذا كان لابد من مبدأ في أية عملية تحليل ، فان هذا المبدأ - لديه - لابد أن يظهر في ضوء العقل لا غيبته ، وعموما نستطيع أن نعر عليه في تقده لمعبد من الشعراء والنقاد والكتاب ، فهو حين يتحدث عن الشاعر ، يرى انه - أي الشاعر - لابد وأن يكون أحد رجلين :

(اما أن يكون من طراز يقود ويهدي ، واما أن يجيء وفي يده مجهر ، يسلطه على الطبيعة الانسانية كما هي كائنة لا كما ينبغي لها أن تكون ، وقد كان شكسبير من هذا الفريق الثاني) (مع الشعراء ، ص ١٢٤) .

ولا يخفى زكى نجيب اعجابه الشديد بشكسبير ، وبشخصيته العقلانية الصارمة . وهو لهذا يضرب أمثله من بين الرجال الذين يعرفون منطق العقل من تاريخ الفلسفة كسقراط في الفلسفة على سبيل المثال . وربما لهذا السبب ، حين يتحدث عن عصرنا العربي الراهن ، يقرن بينه وبين عصر النهضة الأوروبية . اذ أن القرن السادس عشر - قرن شكسبير - تسوده روح واحدة ، هي هذا التعارض بين القيم الجديدة والقيم الموروثة ، وغلبة العقل في كثير من الأحيان . وربما يكون ذلك السبب

الذى لا يجد فيه فارقا يذكر بين شكسيير من حيث ما أداه في توضيحه لطابع النفس الانسانية ، وما يؤديه العلم من حيث موضوعية البحث وحياده . كما أن الشعر الذى تعرض له بالنقد حينئذ كان يلقي منه الغضب الشديد لكونه يفتقر الى قيمة العقل التى لا تذوب فى بحيرة الذوق الفاسد النابع من خبرة الشاعر الخاصة ، وهو ما نجد أمثلة كثيرة له فى كتابه (مع الشعراء) وبوجه خاص حين يتعرض لنقد قصائد صلاح عبد الصبور (الناس فى بلادى) وعبد المعطى حجازى (كان لى قلب) وغيرهما من ممثلى الشعر البارزين فى هذا الوقت .

على أنه ، على العكس من اتفاقه أو اختلافه مع القصائد التى يتعرض لها - فإن قناعته العقلية تسيطر على أداة النقد لديه بالشكل الذى لا يمكن اغفاله ، انطلاقا من أن التحليل العقلى يظل من أهم بواعث عصر النهضة وتطوره .

ان الفن (والأدب بالتبعية) ليس لديه وظيفة مباشرة ، وانما يؤدى دوره بما فيه من امكانيات غنوية مركبة . وكثيرا ما ردد زكى نجيب - كما سنرى - أن الفن ليس له معنى ، والشاعر ليس رجل أفكار ومعان .

وهذه العبارات تسعى فى المقام الأول الى أن وظيفة الشعر هى الكشف عن جوهر العالم الحقيقى وليس الصور العابرة .

أنه يفسر (النموذج) الذى يمكن به تفسير كثير من النماذج الأخرى . وبهذا تكون مهمة الأدب « ادراك العالم الباطنى بكل منحنياته وقسماته - على وجه الخصوص . هذا الادراك ذاته هو الذى يثير القارئ ويحرضه على اتخاذ موقف من عالمه ، أى أن الفن يعيد تشكيل سلوك الانسان بحسب الخبرات النفسية التى كشف عنها » ، ويحدد البعض هذا أكثر حين يقول ان وظيفة الصورة هنا « هى أن تستدعى مواقف مشابهة عرضت للانسان فى حياته ، وبالتالي ، فهي تحرض - فنيا - على اتخاذ موقف ما ، وان يكن له وجهة نظر محددة وفقا للايماءات والايحاءات المستتارة » (مؤتمر كلية تربية دمياط ، ابريل ١٩٨٦ ، بحث دة أحمد عبد الحميد يوسف) .

ومعنى ذلك ، أن وظيفة الفن - كما يرى زكى نجيب فى فهمه لجون ديوى - تحقيق تواصل تام لا يعوقه شيء بين الانسان والانسان ، تواصل حقيقى يتم فى نطاق عالم مليء بالهوات والأسوار التى تحد من كل صيغة جماعية مشتركة قد تتخذها التجربة .

ومن هنا ، فإن زكى نجيب محمود لا يريد أن يؤدى الفن دوره وهو تابع ، وانما وهو متحرر من أى قيد ، بحيث لا يستهدف أن يخدم مجتمعا بعينه أو أسرة بعينها ، وانما المجتمع الانسانى بأسره .

ولعل ذلك يفسر مواقف عديدة لزكى نجيب منها موقفه من السياسة ، فهو لا يريد أن يهبط الى أرض الواقع السياسى - ممارساته اليومية - وانما أن يصعد الى عل ، مؤثرا القيم السياسية والاجتماعية من حيث هى فكر .

غير أن الكاتب هنا لا ينفى عن الشعر (أو بقية الأجناس الأدبية الأخرى) قيمة التغيير ، وانما يظل جهده (كناقـد) منصرفا الى البناء الفنى ، يعمق مفهوم الصورة فيه ويحلل اللفظة ، ويسعى الى تحديد الاطار ، فاذا نجح فى ذلك نجح فى استشارة فكر القارئ وخلص المتلقى مما يشوب أية قيمة مجردة .

ومع وضعنا فى الاعتبار ان هذا المفهوم لوظيفة الفن - من حيث وسيلة التأثير - يظل أسير معايير فنية مجردة ، مهما نجح العقل فى التأكيد على القيم ، تظل الوسيلة (اجرائية) بحتة ، تنفصل عن حركة المجتمع وتطوراتها المتواصلة .

(ب) الشكل :

وانطلاقا من ايثار زكى نجيب محمود للصورة (الشكل) - قبل اختيار نفس المبدع أو مجتمعه - فان اختيار البنية فى النص الأدبى (القطعة الفنية عموما) يحتم علينا ايثار الشكل الذى هو ، عنده ، جوهر الفن .

ومن هنا ، فان التركيز على الوحدة (العضوية) بين أجزاء

الأمر الفني الواحد يظل سر الابداع الفني ، فلكي نشرب من النص الأدبي ، يجب أن نسأل أنفسنا :

— كيف ركب أجزاء النص أو عناصر البناء الفني بحيث تتساند ، وبحيث ان العلاقة الداخلية بينها تكون ما يسمى (بالوحدة العضوية) •

فحين لا يولى الناقد أية عناية لخارج النص ، فان (الشكل) يصبح لديه الغاية الأولى التي يبحث فيها عن هذه القيمة الفنية • فزكى نجيب محمود يؤكد هنا أن الوحدة العضوية هي التي تجعل من (الفرد) الواحد فردا واحدا لا تعدد لهويته ، بالرغم من الكثرة الهائلة التي تدخل في كيانه • وقد رأينا في أحد تصوراته التعددية عنايته القصوى بأهمية التفرد الذي لا يكون له شبيه بين كائنات الدنيا بأسرها — ما مضى وما هو كائن — في أن يكون الأدب أدبا أو الفن فنا •

اشار الشكل العضوى Organic Form

اذن ، يستحوذ على الشكل قبل المعنى •

وللناقد هنا كتابات كثيرة يؤكد بها هذا الرأي ، انطلاقا من أن ادراك حقائق الأشياء في جوهرها هو ادراك لأشكالها • وهذا الادراك يصل اليه الناقد عبر وقفة تحليلية تتحقق بالتحليل العلمى • وهو يضرب أمثلة تعليمية كثيرة ، لعل من أهمها ما ظهر

في مقالته الهامة (الصورة في الفلسفة النقد) ، وتنظيراته الهامة
في كتابه (قصة عقل) وبعض فصول كتابه (في فلسفة النقد) .
ومجمل رأى زكى نجيب محمود هنا هو ما يوجزه في هذه
السطور :

(ما يسمى بالوحدة العضوية بين الأجزاء التي
تجعل كل جزء مؤثرا أو متأثرا ببقية الأجزاء جميعا ،
وهكذا الحال في الكائن الحي ، لا يستقل فيه عضو
من سائر الأعضاء ، برغم ان لكل عضو منها وظيفته
الخاصة ، فلا الرئتان تنفسان بغير قلب ، ولا القلب
يضخ دما في أوعيته بغير رئتين ، ولا المعدة والامعاء
تعمل فعلا بغير دم وتنفس . وهكذا ينبغي النظر الى
ما ننظر اليه من قصائد الشعر وروايات وتصوير
ونحت وعمارة وموسيقى) (قصة عقل ، ١٦٨) .

فالعملية النقدية — اذن — تتسم بعدة سمات من أهمها
أن يكون الشكل هو المحور الرئيسى فيها ، مع عدم اغفال الفردية
والتجسيد في العمل الفنى . وهو ما يتحدد أكثر عبر الفكر
العلمى ، وخلال منهج التحليل ، تحليل الشكل الى اجزاء لفهم
جمال هذا النص وسر قوته .

(ج) الأثر :

ولا بأس من العودة ، ثانية ، لأهمية الأثر الأدبي لدى زكى نجيب •

أن تعاملنا مع الشكل هو ما يجب التنبه اليه هنا • فاهتمام الناقد الأدبي بالنص لم يكن ليتأثر — كما يزعم في بعض كتاباته — بسبنجارن في كتابه — العلامة (النقد الجديد) ، أو أن هذا التأثير لم يأت بشكل فوتوغرافى جامد •

وقد أشار في كتابه (قشور ولباب) الى أن لقاءه بالناقد الأمريكى سبنجارن كان بمثابة نقطة ابتداء • ومع ذلك ، فهذه النقطة ، تكاثرت وتحولت الى نقاط ، فمؤثر فعال ، لا سيما حين التقى بنظرية النظم عند عبد القاهر الجرجانى • الى غير ذلك مما كونه تكويننا فنيا جديدا •

ومهما يكن من درجة التأثير بالغير أو التغير بالوازع الذاتى لتكوين رؤية لناقد الأدب ، فمن المؤكد أن مفهوم زكى نجيب محمود ، عن أهمية الأثر الفنى ، انما كان نابعا من تفكيره الفلسفى قبل كل شيء • وقد مر بنا كيف أنه فى معرض تقسيمه لاتجاهات النقد ، وتصنيفه لها بين نفسية واجتماعية وانطباعية ، كان عليه أن يتمهل عند الاتجاه الرابع الذى آثره ، وهو الاتجاه الذى يولح بالأثر ويتوقف عنده ويجعل « النقد الأدبى مقصورا على دراسة الأثر نفسه » •

وهذا الاختيار يمر بمرحلتين اثنتين :

١ — لا يجاوز هذا الأثر أو القطعة الأدبية الا في حالة واحدة ، هي « اذا كانت هذه العوامل الخارجية أدوات لفهمها هي ووسائل الاحاطة بدقائقها وتفصيلاتها » (في فلسفة النقد ٢٢٣) فالنص مرسوم يتكوينه ولغته وعناصره الخاصة به .

والنص مغلق لا يفض مغاليقه برموز خارجية . غير أن هذه المحاولة قبل أن تبدأ ، لا بد وأن تمر بمرحلة جديدة تتعرف فيها على هذا النص . وهنا تبدأ المرحلة الأخرى ، أو السابقة على المرحلة الثانية .

٢ — لا بد « للناقد من قراءتين على أساسين مختلفين ، فقراءة أولى يتذوق بها ، والى هنا ليس هو بالناقد ، لأنه ربما قرأ وتذوق ووقف عند هذا الحكم لا يتكلم ولا يكتب . أما اذا هم بالكلام أو الكتابة ليعلل تذوقه ، فها هنا تأتي قراءة ثانية لها على النحو الذي وقع » (فلسفة النقد ، ٢٢٣) .

وهنا تثار قضية أخرى تتعلق بطبيعة النقد الأدبي :

أيمكن ذاتيا أم موضوعيا ؟

أيمكن فنا أم يكون علما ؟

ويتولى زكي نجيب الإجابة فيقول :

« لو أراد الناقد بعد قراءته الأولى التي تذوق
بها القطعة الأدبية أن يحدثنا عما تذوق ، فماذا عساه
يقول ؟ »

يقول كلاما آخر يعبر به عن حالة نفسية أخرى
خاصة به ، وعندئذ يكون أدبيا منتجا للأدب ، لا ناقدا
يحلل قطعة أدبية • أو يقول كلاما يوضح به « لماذا »
استحسن ما استحسنه أو استهجن ما استهجنه ،
بحيث يجيء الكلام هنا مشيرا الى شيء في القطعة
الأدبية نفسها لا الى شيء في نفسه هو ؟ (السابق ،
• (٢٢)

وهنا ، نواجه السؤال نفسه من جديد :

أين يقف زكي نجيب محمود من الناحيتين ؟ انه يقف —
القطع — في الناحية الأخرى ، لأنها أصوب وأقرب الى نهجه
لفكرى •

ومرة أخرى تكتشف أن فهم زكى نجيب للنص يخضع ،
أساسا ، لفكره الفلسفى ومنهجه النقدى فى آن واحد .. انه
يجاوز القارىء العادى الى القارىء المثقف الى الناقد الذى
يستفيد من فهمه الفلسفى الخاص ، فيعاود الصعود فوق
التصورات النظرية التى بنى عليها أحكامه الأدبية .

وهو ما نصل به الى تصور آخر لاحدى أدوات ناقد الأدب

(د) اللفظة :

ان فهم زكى نجيب لموقع اللفظ وموقعه يصل الى درجة
عالية من الأهمية .

وقد مر بنا كيف أن الجرجانى (أهم مؤثرات زكى نجيب)
كان قد أولى عناية بالغة للفظـة من حيث موضعها فى التركيب
اللغوى ، وكيف انه اذا أريد بحث المعنى الكلى - أو حتى
الجزئى - لابد من النظر الى « النحو » الذى يقيم الروابط بين
الكلمات فى التراكيب اللغوية ، فاذا هى تأخذ نسقا معينا .

أيضا مر بنا كيف أن (الوضعية المنطقية) أولت عناية بالغة
لللفظة ودقة وضعها فى النسق الفكرى (أو الأدبى) .

والواقع أن زكى نجيب محمود لقى هجوما عنيفا لاهتمامه
الكثير بالألفاظ وتحليلها برغم أنه يكاد يكون هو (ناقد الأدب)
الوحيد فى جيله الذى عول كثيرا على استخدام اللفظة ،

وراح - دون سواء - ينفع بما جاء به الجرجاني في القرن
الخامس الهجري .

ومن هنا ، جاء الاهتمام باللفظ ليزيد من خصوصية تجربته
في النقد الأدبي ولدينا ثروة وافرة في ثلاثيته (مع الشعراء)
و (قشور ولباب) و (في فلسفة النقد) - فضلا عن جهوده
الكبيرة في مجال نقد الفكر .

وعلى أية حال ، فإن زكي نجيب حدد موقفه في نقد الأدب
من خلال اهتمامه بالجزم باللفظ عبر أنظمة لغوية فنية مؤداها
أن اللغة - لا الأشياء - مدار النظر . يقول في (قصة عقل)
في معرض حديثه عن أهمية اللغة بعد ضرب الأمثلة :

« من منطلق التركيب اللغوي ذاته يستطيع
الباحث أن يعلم مقدما أنه تركيب صالح للتحدث عن
واقع للطبيعة حديثا. ذا معنى ؟ أهو تركيب اذا
ما حللناه وجدناه غير منطوق على دلالة ؟ » (١١٥) .

واذ يشير الى دورين للغة : خارجي وداخلي : في احدهما
تستخدم اللغة لتشير برموزها الى العالي الخارجي ، وأما في
المجال الآخر فتستخدم اللغة ، لا لتشير الى خارج ، بل لتحرك
في الانسان اتصعلا أو عاطفة ، أو لتقيم في داخل المتلقى بناء
ذهنيا خالصا ليس من شأنه أن يكسب معناه ودلالته من مقابلته
مع كائنات العالم الخارجي .

واذا كان (ناقد الفكر) كرر ذلك كثيرا ، فان (ناقد الأدب) لم يتردد في أن يعيد ذلك أكثر من مرة ، وعبر خطوط نظرية وتطبيقية كثيرة . ففي تعرضه لنقد الشعر بلور خبرته اللغوية ، فرأى انها ترى في اللفظة وسيلة وهدفا معا ، يقول :

« ان وسيلة الشعر ، والتي هي اللفظ ، هي في الوقت نفسه هدفه الأول والأهم ، يقف الشاعر عند لفظة .. ويسأل نفسه : كيف استخرج من جوف هذا اللفظ عبقريته في جرس النغم » (مع الشعراء ، ١٩٢) .

وكثيرا ما ردد زكي نجيب محمود أن الشعر لا يعني له ، مؤثرا تحليل اللفظة وفهماها . يقول :

« ان الفن ليس له (معنى) ولا ينبغي أن يكون له » (مع الشعراء ١٩٥) .

ويزيد الأمر توضيحا حين يضيف :

« الكلمة من كلمات اللغة (تعنى) شيئا حين تكون اسما يسمى فردا من أفراد العالم الخارجى ، والعبارة من عبارات اللغة (تعنى) حين تجيء مقابلة لواقعة من وقائع العالم ، فكلمة (النيل) ذات (معنى) لأن هنالك الشيء ، الفرد ، الذى جاء

هذه الكلمة لتشير اليه وتنوب عنه في التخاطب بين
الناس ... » •

الى غير ذلك مما يمثل فصل (الشعر لا ينبىء) فى هذا
الكتاب تمثيلا صحيحا لاستخدام الناقد للكلمة ومعرفته
بأسرارها قبل أن يصل الى المعنى أو يبدأ به •

يبد أن هذا لا ينفى أن زكى نجيب يرفض المعنى على
اطلاقه ، وانما يرفض المعنى الذى لا ينطبق مفهومه مع اللفظة
فى سياقها اللغوى •

فاذا اتفقنا على أن الجانب العقلى له وسائله وطرائقه ،
فيجب أن تتفق ، أيضا ، على أن الجانب الأدبى (الشعر
أو الفن) له خصائصه وسماته • وبمعنى آخر ، فإن الجانب
العقلى جانب عام مشترك بين الناس ، فى حين أن الجانب
الوجدانى فردى خالص ، وهو ما يعود عنده الى أن « العقل
يطلب أن تقام البراهين على كل فكرة يتقدم بها صاحبها الى
الناس ، وأما الوجدان فيقبل ما يقبله ويرفض ما يرفضه
بلا برهان » (قصة عقل ١٨٤) •

ويكون على الناقد عنده أن ينظر الى الأمور (بالعقل
الخالص) ، فى حين يكون واعيا لأسرار العمل الفنى وفرديته
وخصوصيته •

وبهذا المعنى ، تفسر سبب اهتمام زكي نجيب محمود لترجمة مقدمة وردزورث في نهاية الثلاثينات (١٩٣٧) ، والاهتمام فلسفيا وابداعيا بكثير من أفكار الفارابي وابن سينا والآمدى .. وغيرهم .

وليس الجمع بين شاعر انجليزى من القرن التاسع عشر ومفكر عربى قبل ذلك بقرون عديدة ليخلو من مصادفة في رأس (ناقد الأدب) عند زكي نجيب . ففى حين أن اللفظة عند وردزورث يجب أن تكون من حياتنا ، وأن تركز على الجانب النفسى فى سياقها الشعرى لأن لكل لفظة جانبان ، فلها الدلالة المنطقية التى تشير بها الى الأشياء ، ولها كذلك الفزارة النفسية . وعلى هذا الجانب النفسى يرتكز الشعر « (مع الشعراء ١٩٠) ، فان الشعر عند ابن سينا هو كل ما تدعى له النفس ، بل ان ابن سينا يرى أن وسيلة الشعر فى الاقتناع هى التخيل ، وقد لاحظ البعض أن الذى يجمع بين رأى الفارابي وابن سينا والفكرة التى ذهب اليها زكي نجيب محمود انما هو الاعتماد على اللغة فى القصيدة وبيان الطريقة غير العقلانية التى تؤثر بها هذه اللغة برغم ان كلا من الفارابي وابن سينا يجعل الشعر ضمن المقولات المنطقية (عبد الرحيم محمد الكردى ، الأدب بين المعقول واللامعقول .. فى مؤتمر دمياط ، السابق) .

يد اتسا لا بد وأن تشير بسرعة الى أن اللفظة عند
زكى نجيب - برغم ذلك - لا تدل على نفسها بنفسها ، وانما
بمكانها في السياق ، أو بمنطوق الجرجاني : « وحسن ملاءمة
معناها لمعانى جاراتها وفضل مؤانساتها لآخواتها » ، مما يشير
في التحليل الأخير الى أن زكى نجيب بالغ أحيانا في أهمية اللفظة
الى الدرجة التي لم يهتم معها بالمعنى من حيث هو معنى ، مرتبط
بحركة المجتمع ودال عليه ، اللهم الا اذا كان نتيجة لتحليل اللفظ
تحليلا داخليا .

وهذا الغلو أحيانا هو الذى دفع به بعيدا الى تخوم
(العقل الخالص) ، وهو ما أوقعه في عديد من المعارك الأدبية .

المعارك الأدبية

لا يمكن أن نشير الى المساجلات أو المعارك الأدبية التي دخلها زكى نجيب محمود دون أن نتذكر الخط الفكرى العام له ، وما يؤدى اليه .. وهو الخط الذى يبدأ من منبع بعينه وينتهى الى مصب معروف •

فاذا تخيلنا أن المسافة بين المنبع والمصب تمثل خطا متصلا ، فالتنا سرعان ما ندرك أن هذا الخط يبدأ من منهج العلم ويصب فى تيار التنوير •

ففى العلم تضطرم أمواج العقل والتحليل •
ومع التنوير تبين أمواج دفع الجهل والكشف عن
الخرافة •

ولا يعنى هذا أن المسافة الممتدة بين المنبع والمصب تحول دون وصول التيار الأول كما هو ، وإنما يتوحد المعنى الأول لكل

منهما - المنبع والمصب - في قيمة واحدة ، تتخذ من منهج التحليل اداة ، ومن السعى الى تبييه العقول والهبوط الى المجتمع هدفا .

ومن هنا يبرز دور عديد من المؤثرات الاولى وعلاقتها بسعيه الى عملية التنوير في المجتمع عبر هذه المارك التي دفع اليها ، فسبنجارن على سبيل المثال ، أهم من عرفه في مجال « النقد الجديد ، لديه لمحات نقدية يختلط فيها التطور التاريخي بعصر النهضة في الغرب ، وسبنجارن هذا ، في نقده ، رفض الانطباعية بقدر دعوته الى النقد الشكلي .

ومن هنا ، أيضا كان دور الوضعية المنطقية منذ البداية ، حيث مثلت منهجا علميا سواء على مستوى تحليل المعاني ووضوحها والوصول منها الى الحقيقة ، أو في تحليل اللغة على اعتبار انها أهم ملامح فلسفته التي تلعب دورها المأمول في المجتمع .

يبد أن ثمة عاملا حال بين التواءم بين فكر صاحب المنهج العلمي والمجتمع الذي يعيش فيه . وهذا العامل يتمثل في التوق الذي عرف به زكي قجيب محمود الى احداث تأثير في الأفكار حوله والتمسك بأدوات منهج التحليل العلمي في مواجهة مجتمع ما زال يعاني كثيرا من صور الجمود ، وخاصة ، ان هذا المجتمع ، ذا التطور البطيء تعددت فيه الأطراف التي عرفت ألوانا من التأثير الاجتماعي والتحصيل العلمي .

كان على زكي نجيب أن يتمسك بمنهجه الذي يولع بتحليل
المعنى تحليليا لا يجعل للوصول اليه غير مقياس واحد ، هو
مقياس الحواس . وفي الجانب الآخر ، فان تعدد التيارات الفكرية
وتباينها كان لابد أن تغاير منهج زكي نجيب تغايرا كاملا .

أضف الى (منطقية) زكي نجيب المناخ الجديد الذي عاش
فيه . وهو يختلف تماما عن المناخ الذي عاش فيه الرواد في
بدايات هذا القرن ، وربما حتى منتصفه ، اذ استطاع طه حسين
والعقاد وغيرهما صك أسماع الجميع بأفكارهما ، في حين لم
يتمتع مناخ الخمسينات والستينات بهذا القدر من الحرية
والوضوح ، فتحول طه حسين من التمرّد الى المهادنة ، والعقاد
من الغضب الى الصمت ، وراح زكي نجيب محمود يفرق نفسه
أكثر في تحليله العلمي الذي يتخذ من العقل سمة اجرائية ،
محايدة ، وهو ما كان يتواءم أكثر من المناخ الجديد في النصف
الثاني من هذا القرن .

ويؤكد ذلك ، أننا نستطيع أن نعيد رصد كتابات
زكي نجيب محمود « الثائرة » - على حد قوله لنكتشف أنها
لم تتعد السنوات التي كتبت فيها (انظر كتابه : الثورة على
الأبواب) ، وهو ما يمكن القول معه أن زكي نجيب محمود انضم
الى أولئك الليبراليين الذين لا يسعون لغير الاصلاح كرد فعل
للواقع الرديء في السنوات السابقة على ثورة ١٩٥٢ .

معنى ذلك ، فإن اللحظة النادرة التى اكتشف فيها فلسفة (الوضعية المنطقية) فى ربيع ١٩٤٦ — على حد قوله — هى اللحظة التى تلخص استجابته الفكرية للواقع من حوله ، وهى الفلسفة التى يلخصها فيما بعد اعترافه الذى رددته كثيرا من أن هذه الوضعية المنطقية (أقرب الاتجاهات الفلسفية الى جانب العلم وجانب العقل من الحضارة الراهنة) •

واستطرادا لذلك ، فإن مجتمع ثورة ١٩٥٢ كان مجتمعا « أبويا » الى حد كبير وجد فيه زكى نجيب محمود الفرصة سانحة للتوقف عند معالم « الوضعية المنطقية » بتلمس التحليل الذى لا يعنيه ، خلاله ، غير الاداة ، فلا المعنى يهتم به فى كثير ، ولا الدلالة التى تربط الواقع بما حوله فى شيء •

نشير لهذا كله ليفسر لنا دلالة الموقف الملتبس لزكى نجيب محمود فى علاقته مع غيره أثناء المعارك الأدبية • وهذا الموقف ابتعد فيه من السياسة بقدر ما اقترب من فلسفة (الوضعية المنطقية) المحايدة • فقد تعامل مع القضايا السياسية والاجتماعية بشكل معيارى ، أى بشكل محايد لا يهمه فيها القضايا الواقعية ، كما أنه لا ينفخس فيما سعى بالالتزام •

نخلص من ذلك كله أن العلم (بمعناه المحدد) كان الجزء المشترك بين عديد من المؤثرات التى كوفت موقفه فى النقد

الأدبي • وكان هو الجذر الوحيد الذي غلب عليه التحليل المنطقي
بالقضايا المنطقية في فهم ما يقوله الآخرون •

بل يمكن القول والمجازفة في ابداء الرأي هنا حين نقرر أن
الغلو في قيمة العلم ، وسيادة العقل ، كانا المحرك الأول والوحيد
لديه •

يمكن التعرف على ذلك عبر القضايا التالية :

(١) العقل لا الذوق :

تعد المعركة بين زكي نجيب محمود ومحمد مندور تشخيصا
فريدا لهذا الصراع بين منهجين من مناهج النقد ، الأول ينتصر
فيها للعقل ، والآخر للذوق •

وهي معركة قديمة في تراثنا النقدي • وإذا كانت قد
اتخذت شكل المعركة الأدبية ، فانها عكست — قديما — الصراع
بين المدارس المتباينة « يمكن أن نلاحظ في جانب العقل الآمدي
« الموازنة » وأبو الحسن الجرجاني « الوساطة » ، وفي جانب
الذوق ابن قتيبة « الشعر والشعراء » وقدامة « نقد الشعر »
فقى الجانب الأول اهتمام كبير بتقاليد اللغويين الذين اعتمدوا
الفروق ، وفي الجانب الآخر تقاليد النقاد الذين رأوا أن النقد
ثقافة وليس حسا فنيا وحسب (أنظر للمزيد : الطليعة
١٩٧٥/٦) •

وعلى هذا النحو ، فإن رصد هذه المعركة ، يربنا أنها تنتمي الى المدارس المتباينة في التراث العربى وان بدأ التأثير بعيد من المناهج الأدبية والفلسفية في الغرب مما لا يمكن انكاره ، ففرغ في جانب زكى نجيب محمود ، وعرف في الجانب الآخر محمد مندور وعلى أدهم والى حد ما أحمد ضيف وطه ابراهيم •

ويجب الاسراع هنا بالقول ان تأثير مندور بالغرب وخاصة في مجال تحليل الأسلوب تحليل لغويا مستندا على الذوق الشخصى المتمرن نجده لدى هذا الناقد أكثر من المعاصرين له ، والذين يقفون في نفس الجانب ، اذ تأثر مندور أكثر من غيره بجوستاف لانسون ودى سوسير بينما اقترب على أدهم - على سبيل المثال - من التاريخ وتاريخ النقد وعلم النفس ، وان لم يتعمق كثيرا في هذا الاتجاه الذى يخضع في نهاية الأمر للبصيرة أكثر من الحس والبصر •

وعلى أية حال ، يمكن التعرف على منهج مندور من عديد من كتاباته : (انظر منهج البحث في الأدب واللغة لكل من جوستاف لانسون وأنطون ماييه والنقد المنهجي عند العرب ، في الميزان الجديد) ، فهو في ترجمته الأولى يهاجم ويلوم الفلاسفة مشيرا الى أن لانسون « يدعونا الى ألا نأخذ من العلوم الرياضية خطتها •• بل روحها » (١٢٨) ، وخاصة أن لانسون يعيد النقد بوضوح الى الذوق ، وهو ما يقترب بنا أكثر من منهج

النقد التأثري (٣٦ ، ١٩) ، وهو ما نجد تطبيقا له في كتابيه الآخرين (النقد المنهجي) ٠٠ و (الميزان الجديد) حيث ان الرجل الفطري يستطيع باحساسه أن يخلق جمال الشعر . وهو لذلك ليس في حاجة الى عقل مكون ناضج في أطروحته في النقد المنهجي . ثم يغلو في ذلك في بقية أعماله التالية بما لا يدع مجالا للشك في علاقة النقد بالضمائر والذوق وليس بالعقل والعلوم الأخرى .

ويمكن أن نرى في على أدهم امتدادا له ، وهو ما نجده بوضوح في كتابه (على هامش الأدب والنقد) بما يعزز قول مندور وتطبيقاته في تطوير الوعي النقدي وممارسته .

وهذه المواقف التي أوشكت أن تكون تيارا ظاهرا ذا خطر من وجهة نظر زكي نجيب محمود دفعت به الى التصدى لها من وجهة نظر فلسفية خالصة ترتبط بالوضعية المنطقية من حيث استخدام منهجها ، وهو ما تمثل في أكثر من معركة كان طرفاها زكي نجيب من ناحية ومحمد مندور من ناحية أخرى .

وقد تحددت المعركة بينهما في هذا السؤال :

هل يكون النقد الأدبي للذوق أو العقل ؟

ومنذ البداية يشير زكي نجيب محمود في مقالته الأولى ضد خصمه الى أن مندور يضع للذوق أسبابا ، مستدركا أن النقد المنهجي لا يكون الا « لرجل نما تفكيره فاستطاع أن يخضع

ذوقه لنظر العقل » (قشور ولباب ، ص ٥٧) ، في حين أن
زكى نجيب يرى انه يختلف مع مندور انطلاقا من انه يكاد لا يفهم
منه حين يشير الى :

« اتنى لا اكاد أفهم عنه حين يشترط للذوق
أسبابا ، ولا حين يطالبنا بإخضاع الذوق لنظر العقل
والأسباب والنظر العقلي لا يكونان الا في التحليل
الموضوعي . فأت يا سيدى بين أمرين : اما أن يكون
الحكم للذوق واما أن يكون للعقل بنظره وأسبابه ،
فأيهما تختار » ؟ (٥٧) .

وقبل أن يترك الرد لمندور يجيب هو نفسه :

« اما تبدأ عملية النقد الفنى بعد أن تنتهى
مرحلة التذوق ، فالتذوق يأتى أولا ، ثم يعقبه
تحليل - اذا أمكن - للعناصر الموضوعية التى أثار
هذا التذوق ، وهذا التحليل الموضوعي هو المعرفة ،
وهو النقد بأدق معناه ، ولو وقعت عند مرحلة التذوق
لما نطقت بكلمة واحدة ، بل لما كنت شيئا على
الاطلاق بالنسبة الى سواك » (٦٠) .

وحين يرى مندور ان الشعر لا يحتاج الى معرفة كبيرة
بالحياة ، بل ربما كان « الجهل بها أكثر مواتاة له » ، يعود
زكى نجيب ليقول مستكبرا :

« أية حياة تريد يا سيدى ، هذه التى لا يحتاج
الشعر الى معرفة كبيرة بها ؟ ما دمت لم تعتمد الى
تحديد ، فأنت بالطبع انما تريد الكلمة على
اطلاقها » .. الخ .

وهذا يعنى فى حد ذاته العودة بزكى نجيب الى العلم وليس
انكاره ، والتشبث به فى الابداع وليس بالسذاجة ، واذا كان
وردزورث لم يصدر فى شعره (الساذج) « الا عن اطلاع
واسع » (٦١) فهو ما دعا البعض ليشير اليه بالمديح ، لأن
شعره أكد أنه كان أكثر من غيره اطلاعا فى عصره .

وفى رد مندور على زكى نجيب راح يشير الى انه - أى
زكى - أخذ الحقائق الانسانية العامة « على نحو مسرف فى
التبسيط » . وراح مندور يستشهد من جديد بكتابه المترجم
عن لانسون . وينقل منه الفقرات الطويلة ليدلل منها على أن
الذوق الذى يعتد به هو الذوق المدرب المصقول « بطول
الممارسة لقراءة النصوص الأدبية وفهمها وتحليلها .. بل
وتبرره فطرات العقل القائمة على التفكير السليم والمعرفة
الدقيقة » ، وقد انتهى مندور بالتدليل على هذا الى قضية أخرى
تعتمد من صلب تفكير زكى نجيب ، وهى قضية وجوب قيام النقد
كعلم ورفضه لقول مندور ان النقد « ليس علما ، وان وجب
أن نأخذ فيه بروح العلم » مستكرا تعريف زكى نجيب للعلم ،

دهشا من التفرقة بين العلم وروحه ، رافضا كثيرا مما جاء به
زكى نجيب ،

ورغم أن زكى نجيب لم يرد مباشرة على حجج مندور
وتحليله لقضيته الذوق والعلم ، فانه انتظر صدور كتاب آخر
حينئذ لعل أدهم بعنوان (على هامش الأدب والنقد) ليعاود
تأكيد رأيه في وجوب اعتماد النقد الأدبي على العقل دون
الذوق .

وبعد أن راح يعمم الخطاب على كل ما يعتمد الذوق من
مناهج النقد تمهل عند تحليل وتحديد ألفاظ « فن » و « علم »
و « ذوق » و « عقل » . وبعد أن يسهب كثيرا في التحليل ،
وضرب الأمثلة ، والاشارة الى ترجمة لانسون ، التي سبق وأن
أشار اليها مندور راح يفرق بين قراءة قصيدة ما كخطوة أولى
للتذوق لدى القارئ وقراءة الناقد ، وهذه قراءة أخرى ،
فلا مندوحة أمامه غير خطوة ما بعد قراءة التذوق ، خطوة هي
وحدها التي تحول القارئ الى ناقد ، فصلها على هذا النحو :

« ان تسأل نفسك ماذا في هذه القصيدة من
العوامل الموضوعية التي أثارت في نفسي هذا
الشعور أو ذاك ؟ وقد ينتهي بك البحث - مثلا -
الى أن اختيار الشاعر للبحر الطويل جاء موفقا لأنه

يناسب موضوعه فأحدث ما أراد أن يحدثه من أثر
في نفس القارئ أو السامع ، أو الى أن كثرة
الراءات في هذا البيت جعلته جيلا ، وكثرة
السينات والصادات في ذلك .. لكن هذه واشباهها
قواعد عامة ، فكأنك تقول : كل بيت يصف خريف
الماء ويكثر فيه الراءات فهو جيل .. أنت هنا
لا تنقل الينا عناصر تجتمع فتكون موقفا فريدا
لا يتكرر ، بل تحدثنا عن قواعد عامة تتكرر في كل
حالة شبيهة بالحالة التي أنت بصدد تحليلها .
وما دامت في مجال التعميم فأنت عالم . وإذا فالنقد
علم . ثم يقتضيك المنطق - أى العقل - الا تناقض
ما تقوله في موضع ما : ان البحر الطويل يناسب
التعبير عن الحزن لأنه بطيء والحزين بطيء الحركات
والكلمات ، ثم تناقض ذلك في موضع آخر وتزعم
لنا أن البحر الطويل لا يناسب الحزن .. وان كان
هذا فهكذا أنت تصدر فيما تقول عن عقل .. »

(قشور ولباب ص ٩١ ، ٩٢) •

الى آخر ما يدل به زكى نجيب من أن النقد لديه لا يأتي
مع القراءة الأولى ، بل مع القراءة الثانية ، فإذا كانت القراءة
الأولى تخاطب (الذوق) ، ومن ثم يكون القبول أو الرضى
أو الرفض أو السخط ، فان القراءة الثانية تخاطب (العقل) من

ثم يكون القبول والرضا والرفض والسخط ، ولكن بعد التعليل والتحليل وفهم العناصر الداخلية في بناء الجسم الأدبي ، وهذه كلها كما يقول في سطر مفيد :

(ضروب من فاعلية « العقل » ولا دخل فيها

للذوق) (قصة عقل ١٦١) •

(ب) العقل لا الأداء النفسى :

وربما كانت أكثر معارك زكى نجيب محمود غنفا وغلوا في قيمة العقل حين بدأ ناقدا في افتتاحية مجلة (الثقافة) في ١٥ أكتوبر ١٩٥١ في نقده لكتاب (أنور المعداوى) بعنوان : نماذج فنية من الأدب والنقد •

ويلاحظ أن زكى نجيب هنا ، برغم استهلاله الناعم عن صداقته للنقاد صاحب الكتاب ، واعجابه به وهو يدعو للثورة ويحث عليها ، فانه لا يلبث أن يشن عليه هجوما حادا • فهو بعد أن يعلن عن فراغ حياتنا الفكرية كلها من « أصالة خالقة » يصل بسرعة الى المؤلف - المعداوى - الذى يدعو الى تقسيم الأدباء الى شيوخ وشبان ، ويسمى زكى نجيب ذلك (بدعة) ، ويدل على أن أدباء الابتداع فى الأدب الانجليزى فى أول القرن التاسع عشر - مثلاً - كانوا فى مجرى الأدب شبابا فترا تنفجر الحياة

الجديدة من سطورهم • ويضرب مثالا بوردوزورث وكوليريدج
الذين كانا شبابا لكنهما خلقا كل شيء كالشيوخ •

وبعد أن يلمح الى صغر سن المداوى بما يشبه السخرية
« لم يتخط الثلاثين » ، يصرح ، بشكل أكثر ايلاما ، الى أن
كتاب هذا الشاب يخلو من تلك النماذج التي وعد بها كذلك
يخلو من الشخصيات التي لم تكن - كـ شخصيات الابداع - من
لحم ودم تنطق وتحرك ، وراح يمعن في الهجوم الموجه على
المداوى ، فهو لا يعرف غير المقالة الأدبية ، والمقالة « حيلة
العاجز » ، ونحن لا نحب للجيل الجديد أن يفهم كذبا ، أن كتابه
يحتوى على (نماذج) لما ينبغى أن يكون عليه الأدب
الجديد •

وتصل السخرية بالكاتب الى أقصاها حين يعلن أن ما كتبه
في كتابه لا يعدو أن يكون « فتات الموائد » ، فهي لا تزيد على
أن تكون تعليقا على رجل أو كتاب •

وعلى هذا النحو ، يمضى زكى نجيب غاضبا ، غاصفا ،
لا يرضيه ما كتبه المداوى شكلا أو مضمونا ، ويصل غضبه الى
أقصاه حين يختم مقاله بما بدأه :

(انه - أى المداوى - ليس بالتائر كما رجونا
لشبابه الطموح أن يكون ، انه لا يزال يسير على

النهج الذى لابد من الثورة الحقيقية على أسسه وأوضاعه ،
انه لا « يخلق » جديدا على نحو ما يخلق الأدباء) •

ولا نختار طويلا أمام هذه الثورة من جانب زكى نجيب ،
اذ يبدو أن هذا الموقف منه كان يعود ، وهو ما لم يصرح به ،
الى النهج النقدي لصاحب (النماذج) ، وهو منهج يعيد بعض
المحاولات السابقة ، اذ يعد امتدادا ، بشكل ما ، لجماعة الديوان
وجماعة أبوللو والمأزنى ، وتأثير ما من مندور والعقاد وأمين
الخولى ، والى حد كبير يكروثشه وسارتر كما ظهر فى كتابه
التالى (على محمود طه) (انظر المزيد فى كتاب د. على شلش
عن المعداوى ، سلسلة نقاد الأدب هيئة الكتاب ١٩٩٠
ص ص ٩٨ ، ٩٩) •

والحاصل أن زكى نجيب محمود فى ذلك الوقت كان قريب
التعرف على (الوضعية المنطقية) شديد التأثير بها ، يأخذ نفسه
بمبادئها بقسوة شديدة ، ولا يرى غير « المنطق الرياضى اداة
للتحليل والوضعية المنطقية مذهبها » وهو ما نجده واضحا أشد
الوضوح فى هذا الكتاب (المنطق الوضعى) •

وباختصار ، فإن زكى نجيب محمود كان يرتدى مسح
التمرد فى الظاهر ، ويخفى خماسه الفائق للعقل المنطقى فى
الباطن •

وهذا الفهم المنطقى للأمور كان يحول بينه وبين فهم

(الأداء النفسى) أو الاقتراب منه ، وهو ما لاحظته ده على شلش
فى رده على المداوى ، ثم رد المداوى شديد الغضب على
زكى نجيب ، معلنا ، فى نهاية ما كتبه من رد ، انه سيخلق مذهبا
أديبا جديدا فى النقد الأدبى ، وهو ما حاوله بالفعل فيما بعد .

(ج) العقل لا الأيدولوجيا :

والغلو فى اعلاء قيمة المنطق على ما عداه ، بدا فيه العقل
أداة معيارية محايدة ، وهو ما دفع به ، فى مرة ثالثة ، الى
الاختلاف مع أكثر الناس اختلافا معه ، وتقصد بهم أصحاب
التيار الماركسى فى الخمسينات من هذا القرن .

ومن الملاحظ أن درجة الخلاف بدأت لأول مرة أثناء
رد محمود أمين العالم - أهم رموز التيار الماركسى حينئذ -
على زكى نجيب محمود ، وكان هذا الأخير قد كتب مقالته
(المدرك الحسى) فى مجلة علم النفس التى صدرت أول فبراير
عام ١٩٥٠ ، وراح فيها يعرض لمفردات الفلسفة التى اعتنقها -
الوضعية المنطقية - خلال تلخيص جاف صارم جدا ، فراح
محمود أمين العالم يرد ناكرا غلو هذه الفلسفة فى تحليل قيم الدين
والاخلاق .. الى غير ذلك ، عبر منظار (الاستدلال) الجاف ،
وانكار المضامين الحقيقية فى المعرفة العلمية ، ويهاجم بغيز هوادة
هذه الفلسفة .

وكان أهم ما قاله العالم ان هذه الفلسفة ترتكب خطأ فاحشا بالتعامل مع القضايا بالحس دون الاهتمام ببقية ظواهر المجتمع ، فهي « باصرارها على الدقة الداخلية لقضايا التعبير وبوقوفها عند حدود المعطيات الحسية انما تقيم مذهبا ميتافيزائيا ذاتيا يقصر عن مواجهة الظواهر العلمية ان لم يكن يلغيتها . ولا يستطيع أن يقدم لنا شيئا عن الحقيقة القائمة فيما وراء المدرك الحسى المباشر » .

المهم أن العالم تعرض لفلسفة زكى نجيب كثيرا فيما بعد ، غير أنه يلاحظ أن رده الهادىء عليه تطور مع السنوات من الرد العنيف الحاد الى الرد الهادىء المقنع ، وهو تطور يعكس تبلور الفكر الماركسى منذ الخمسينات حتى اليوم ، ويمنح تشخيصا فريدا لتطور هذا الفكر ، وقد بدت درجة الرد عالية خاصة فى كتاباته التالية حيث اضطر أن يرد على مقالة أخرى لزكى نجيب محمود بعنوان (ثورة فى الفلسفة الحديثة) فى عدد (المجلة) ابريل ١٩٥٧ ، والملاحظة العامة على مقالة زكى نجيب ورد العالم هنا ، انه فى حين كان يسعى زكى نجيب لينال من موقف الآخرين فكريا (كما حدث مع مندور والمعداوى) ويصعد هجومه بالمنطق والحجة ، فان الآخرين أصبحوا البادئين فى الهجوم على هذه القمة الفكرية الباردة ، المحايدة ، كما رأوها . وهذا ان دل على تربع الفكر العقلى المنطقى عند زكى نجيب عند قمة التعبير ، فهو يدل ، من ناحية أخرى - وهذا هو المهم - على

تناهى ما جاء به بالمناخ الفكرى الذى شهدته مصر فى الخمسينات ، وبوجه خاص فى النصف الأول من الستينات ، حين كانت الأيديولوجية الماركسية بتياراتها الثلاثة : التقليدية والاسلامية والغربية تشهد ازدهارا صاعدا ، وهو الازدهار الذى بدا فيه زكى نجيب محمود معزولا أو شبه معزول عن التغيرات الجديدة التى كان يروج بها المناخ الرسمى أو الفكرى •

وعلى أية حال ، فإن زكى نجيب محمود فى كل هذا لم يكن ليخرج عن الاطار العام لمنهجه الفكرى الذى جعله يزداد تشبها أكثر (بالوضعية المنطقية) - أو التجريبية العلمية - يفصل المادة المراد تحليلها عن مضمونها ، ففى مايو ١٩٥٧ كتب يقول :

« يجب فصل المادة الفكرية المراد تحليلها عن مضمونها • وحيث يكون المجال مجال الحديث عن العالم وحقائقه فليس للفيلسوف أن ينبس ببنت شفة ، أما عمل الفيلسوف المعاصر فهو العبارات العلمية » •

وقد رد أمين العالم فى عدد (الرسالة الجديدة) ، مايو عام ١٩٥٧ قائلا :

« ان موضوع الخلاف بيننا • هو أننى أرى أن هذه ليست الفلسفة المعاصرة ، وانما هى تمثل ، فحسب جانباً ضيقاً للغاية من الفكر الفلسفى المعاصر ،

يعبر عنه حفنة من المفكرين في أمريكا وإنجلترا ،
ولا تكاد تتنفس منه نبضة صادقة واحدة عما في
حياتنا الانسانية المعاصرة من ايجابية وجهود مبذولة
من أجل التقدم » .

وكلما اقترب العالم من دائرة (الوضعية المنطقية) اتسعت
دائرة الخلاف أكثر . يقول :

« انها - أى فلسفة زكى نجيب محمود - باسم
الدفاع عن العلم تقول له اترك العلم والعلماء ، وباسم
نبد الميتافيزيقيا والغيبيات تقول له دعك من المبادئ
العامة والنظرات الشاملة والسعى وراء الحقيقة
الواحدة ، وباسم الصدق تقول له دعك من الوقائع
في العالم الخارجى ، ولتعكف على تحليل اللغة التى
تعبر عن هذه الوقائع » .

« ولهذا تماما يستحيل العالم الطبيعى والانسانى
على السواء الى طائفة من العناصر غير المترابطة
التي لا يجمعها نسق موحد ، ولا يدق فى كيانها
مفهوم عام ولهذا تماما تتساقط المبادئ العامة
والمفاهيم الشاملة التى اكتسبتها الانسانية خلال
تمرسها الطويل بالحياة ، وخلال فضالها من أجل

المعرفة والتقدم • وبهذا تماما لا يكون ثمة موجود حقيقى الا ما هو جزئى محسوس •

وبهذا تماما ينزل الفيلسوف عن حياته وعن حياتنا ، عن مجتمعه وعن مجتمعنا الانسانى ، عن المشاركة الفعالة المثمرة فى موكب الحياة ، وتصبح فلسفته أدراجا خشبية محشوة بالعمليات المنطقية الشكلية التى لا دلالة لها •

ويلتقط العالم عديدا من الأمثلة التى جاء بها زكى نجيب محمود • ويعود للرد عليها بنفس الحماس فيضيف :

« ان منهج التحليل الخالص يعزل الظواهر عن سياقها الحى » •

والمقالة طويلة جدا لا يتسع المقام لشرحها أو نقلها كلها • • على أية حال ، كان على زكى نجيب أن يعاود المدافعة عن منهجه الوضعى بما سبق أن رددته طويلا من انه رجل فكر لا يعنيه غير « التمييز » بين الفكرة الصائبة والفكرة الخاطئة ، وكان على العالم أن يعاود الدفاع عن منطق الأيديولوجى من ان رجل الفكر يجب ألا يسعى بفلسفته لتأكيد عدم وجود « حقيقة موضوعية » ، أو مبادئ عامة ، أو قوانين عامة ، أو قيم عامة • • الخ •

كان الخلاف هائلا بين عقل معيارى وعقل ايديولوجى •

وحين تطوع البعض فأرسل الى « الرسالة الجديدة » رادا على العالم ومدافعا عن الوضعية المنطقية (يونيو ١٩٥٧) عاد العالم ، في نفس العدد ، ليزيد الهجوم على هذه « المدرسة الفلسفية في أروقتنا الجامعية ، فضلا عن ادراكنا بانها تعبر عن الجوانب المتخلفة في حياتنا الاجتماعية وعن القوى الرجعية في العالم . فهي تعمل على تحرير الانسان المعاصر من أسلحته النظرية التي يتسلح بها للقضاء على عوامل التخلف ولتوحيد صفوفه ودفع التاريخ البشرى الى الأمام » .

وفي نفس العدد أضاف العالم الى التخلف العالي والجهود، اذ أن هذه المدرسة — على حد قوله — :

« ميتافيزيقيا تتعالى على التجربة الانسانية وعلى النتائج الموضوعية للعلم ، وهي نظرة جامدة ضيقة للعلم . وهي بهذا كله فلسفة معادية للتطور . أما الادعاء بالدفاع عن العلم وتطهيره من أدران الميتافيزيقيا والسير في تيار العصر فادعاء باطل من أساسه » .

ومنذ الخمسينات حتى اليوم استمرت المعركة بين زكى نجيب ومحمود العالم ، وان تحدثت أكثر باستمرار كتابات العالم مفندا ما يذهب اليه زكى نجيب . وقد توالى كتاباته في

عديد من الصحف والمؤتمرات والندوات العلمية في داخل مصر وخارجها حول هذا .

ويلاحظ على هذه الكتابات المضادة للوضعية المنطقية التي يشارك فيها الماركسيون العرب بوجه خاص ، أن محمود العالم لم يكن وحده ضد زكي نجيب محمود ، وانما شاركه آخرون مثل مهدي عامل (راجع : أزمة الحضارة العربية أم أزمة البرجوازيات العربية ؟) والطيب تيزيني (راجع : من التراث الى الثورة) وهذه كتابات تشترك كلها فيما عبر عنه محمود أمين العالم من أن العقل عند زكي نجيب لا يعدو نمطا من السلوك الذي يتبدى « عندما نحاول رسم الطريق المؤدية الى هدف أردنا بلوغه » ، بما ينفي عن العقل مهمته الايجابية . وقد راح العالم يصف رؤية زكي نجيب البنائية والعقلانية التكنولوجية والتجزئية « (انظر أبحاث المؤتمر الفلسفي العربي الثاني بعمان ديسمبر ١٩٨٧ ، وهو ما كان يعنى عند خصومه تحمسه العقيم للشكلية والفنية الخالصة ، وعقلانيته تفضي في التطبيق الى مواقف لا عقلانية . مجلة قضايا عربية ج ٢ ص (المقدمة) (١٩٧٤) » .

وعلى هذا النحو ، فنحن أمام رجلين ، أحدهما يولع بقيمة العقل المجرد : والآخر يلومه على اغفاله للبعد المعرفي الدلالي والقيمي ، الأول يفصل الشكل عن كل ما عداه والثاني لا يفصل

المبنى أثناء اجراء العملية النقدية • واذا كان زكى نجيب يمثل امتدادا للتيار التقنى فمحمود العالم يمثل التيار السياسى •

واذن ، فنحن أمام ثلاث كفيات - بمنطوق الطيب تيزنى - أو ثلاثة رجال ، هم الشيخ وداعية التقنية والسياسى • فاذا استثنينا الأول فى حالة زكى نجيب محمود يتبقى أمامنا : داعية التقنية والسياسى •

والواقع أننا لا يمكن أن نقلل الآن من جهد داعية التقنية، برغم أنه يهتم بتحليل اطار المعرفة دون المضمون ، كما لا يمكن أن نلوم هذا السياسى ، برغم أنه يهتم بالمضمون والطبيعة التراثية والاجتماعية والتاريخية ، اذ يمكن أن يمثلنا ، معا ، تتابعا تاريخيا فى تاريخنا العربى المعاصر ، يمكن أن يكون ذا فعالية لو تم الترابط فيما بينهما ، وهو ترابط يمكن أن يشكل نضجا للوعى المعاصر الذى يضع فى حسابه الافادة من كل المناهج والمعطيات الواقعية فى حياتنا المعاصرة •

وبهذا ، تصبح المعارك الأدبية من قبيل امتزاج عدد من الألوان ليتمكن من خلالها اعادة صناعة المادة التى يمكن بها ابداع لوحة حياتنا المعاصرة •

وبهذا الفهم يمكن أن يظل زكى نجيب محمود فاعلا فى الفكر النقدى اليوم •

خاتمة

لم يكن من المصادفة في شيء أن تدور رسالة زكى نجيب محمود للدكتوراه من أنجلترا حول فكرة الحرية (الجبر الذاتى) • ومن هذه الفترة (بين عامى ١٩٤٧/٤٤) تعددت اهتماماته الفكرية الخالصة بين فكرة التقدم وبذ الميافيزيقا وتبنى التفكير (العلمى) الذى استوعب اهتمام الوضعية المنطقية لديه ، ودفاعه المجيد عن العقل •• وما الى ذلك ، متلمسا فى ذلك كله ضربا من الفكر العلمى الجديد متمثلا فى التحليل المنطقى •

ورغم أننا نستطيع رصد العديد من المؤثرات الأولى وسنوات التكوين ، فانتا نلاحظ ان (الوضعية المنطقية) كانت أكثر هذه المؤثرات عمقا فى تكوينه ، فراح يمارس دور (ناقد الفكر) انطلاقا من منظار هذا المؤثر الفلسفى العلمى • كما راح يمارس دور (ناقد الأدب) انطلاقا من هذا المنظور •

وعبورا فوق (مشاهد) كثيرة لناقد الفكر تمثل ثلاثة أرباع ما كتب فى حياته ، فإن هذا المنهج الفلسفى العلمى انعكس بشكل دال على ما كتب ناقد الأدب • والفارق ، أنه بينما كانت

الدعوة - كما يقول هو - بالطريق المباشر كلما تناول موضوعا بالشرح ، وبالمطريق غير المباشر « كلما كان موضوع الكتابة شيئا آخر غير الفلسفة » .

وفي الحالتين ، عانى زكى نجيب محمود كثيرا في سبيل دقة الصياغة اللفظية ، وطرق التحليل المنطقي .

وفي الحالتين أيضا عانى زكى نجيب محمود كثيرا في سبيل إعلاء قيمة العقل (والعقل يتبعه قيام العلم ومنهاجه) ، والذود عنه .

ومن الملاحظ أن موقفه في نقد الأدب والفن كان - كما يقول في « قصة عقل » إحدى النتائج التي تربت على عقلانية مذهبي في الفلسفة .

وقد انعكست العقلانية على موقفه من نقد الأدب فإذا به يركز بحثه في النقد الأدبي على جزئيات البناء الأدبي جزئية ، جزئية ، ثم ينظر الى العلاقات التي ربطت لفظا بلفظ ، وصورة بصورة ، فإذا انتهى من دراسة التفاصيل والأجزاء انتهى الى فكرة واضحة عن (الشكل) فيقيسها الى فكرة مسبقة في رأسه .

ولا شك أن « تحليل » - لاحظ قيمة كلمة « تحليل » - الشكل كان أهم العمليات التي وجد نفسه أشد إيثارا لها على

غيرها في النقد الأدبي بوجه خاص ، وهو يرتبط - كما
أسلفنا - ارتباطا وثيقا بالنزعة العلمية التي أولاهها عناية كاملة
أكثر من غيرها .

ولا نظن إشارته لكلمة (الحق) التي أشار إليها في اشارته
لمنهجه في النقد الأدبي إلا مرادفا لكلمة واحدة هي (العقل) .
ورغم أن إشارته للعقل كان مطلقا ، وكثيرا ما طالعنا تعريفاته
من أن العقل لا يجمع مع الذوق ، ومن أن العقل والذوق
متناقضان ، وهو ما دفع به إلى دخول معارك عنيفة ضد عديد
من نقاد جيله أنه ، في الفترة الأخيرة من حياته ، راح يفسح مكانا
ليس صغيرا في مساحة العقل للشعور .

وربما كان ذلك افساحا لشتى التيارات التي يمكن أن
تكون - لدى الناقد الأدبي - نوعا من النقد التكاملي . وآية
ذلك ، أنه لم ينكر زوايا النظر إلى النص (فطه حسين أثر زاوية
المجتمع ، والعقاد أثر زاوية « نفس » المبدع .. الخ) ، ومع
ذلك ، فإنه رأى أنه يمكن الأخذ بها ولكن بعد أن يأخذ بالزاوية
الفنية القائمة على مفردات المنهج الفلسفي والنقدي الذي تكون
في أعماقه ، وربما عبر هو عن ذلك حين قال :

« لقد جاني الله ميولا فطرية تمددت حتى
وسعت منطقية التفكير الفلسفي ، وقابلية للتذوق
للأدب والفن معا ، وهو تذوق قد يعقبه آثا بعد آن

• محاولات النقد القائم على التحليل والتعليل •

كان يمكن لزكى نجيب أن يؤمن بأن المناهج النقدية تتكامل لكنه ، يعود - دائما - ليعلن ، في أكثر من موضع ، ان ما أثاره لنفسه في مجال النقد الأدبي كان دراسة الشكل •

يبد أن (ناقد الأدب) وقع في هتات يمكن أن تشوب منهجه في هذا الصدد • ولعله من الأوفق أن نشير الى بعضها :

١ - يلاحظ أن منهج النقد الوضعي الذي مثله زكى نجيب محمود يمثل حلقة سابقة لمنهج (البنائية) • وهو ما يشير الى أن ثمة علاقة مؤكدة بين الوضعية والبنائية ، مما ينعكس في اغفال حركة المجتمع والمؤثر المعرفي والدلالي والقيمي •

وهو ما يحتاج الى تفصيل أكثر •

فتبنى أسس الوضعية المنطقية في نقد الأدب يدفع بنا الى اعتقاد ، مؤداه ، أن هذه الأسس لا تخرج عن النص ولا تتجاوز العقل المجرد في كثير • وإذا كان ذلك ينسحب على القضايا الفكرية ، فانه لا ينسحب ، بالتبعية ، على منهجه النقدي ، مما يحول العقل الى أداة (اجرائية) بحتة • ويمكن أن نوافق هنا محمود أمين العالم في كتابه (الوعي والوعي الذاتي) على أنه رغم القيمة العقلانية الظاهرة « للوضعية المنطقية » ، فانها تظل « عقلانية وضفية شكلية » ، مما يؤدي الى تجريده ينزل

عن المجتمع ويتوقع في تراكمه الزمنى والفكرى دون وعى
بالأداة الاجتماعية أو السياق التاريخى الذى يعيش فيه •

وربما كان ذلك وراء موقفه من المشكلات السياسية بشكل
مباشر ، فهو لم يعبر عن كثير من القضايا الاجتماعية والسياسية
فى حياتنا على خطورتها •

لقد كان موقف زكى نجيب محمود ، النقدى ، يحمل علامة
دهشة شديدة :

لماذا كان رافدا من روافد عصر التنوير ، وفى الوقت
نفسه ، لم يجاوز الاطار العقلى المجرد الى مشكلات الحياة
المواكبة له ؟

وقد انعكس ذلك فى موقفه من (النقد الأدبى) •

أن زكى نجيب يؤثر أن تكون مهمة الفن فى غيبة (الأداة
الاجتماعية) فالفن — والأدب — لا يرتبط كثيرا بالبنية السياسية
والاجتماعية ، وانما يرتبط ، فى المقام الأول ، بقيمة ما فى هذا
النص أو ذاك من قيمة فنية •

والمعروف أن قيمة الفن لا تتحدد فقط فى حد ذاتها — كقيمة
مفرزة — وانما ، تتحدد من تحويل هذه القيمة — عبر شبكات
العمل الفنى وفضاءه — الى (خطاب) يحمل وعيا سلوكيا
يرتبط بحركة المجتمع ويعبر عنه •

قد يرد علينا البعض بالقول ان مهمة الشاعر - عند زكي نجيب - هي في قيمة ما يأتي به ، وان قيمة الناقد - في النص الأدبي - هو في تحديد الألفاظ عبر قراءة أو أكثر وتأکید قيمة الأثر في السياق الذي يستهدفه ، غير أن الرد هنا يستدرک ، بان قيمة الفن لا تكون في قيمة مطلقة منفصلة عما حولها ، كما أن قيمة الناقد لا تكون بمعارضة النص - كما يتصور - وانما بأكماله ، أى بتفسيره ضمن تواليات تقييمية أخرى تمنحها خصوصية النص .

ان عملية التفسير (ولا بد أن تكون للفن رسالة من نوع ما) لا يمكن أن تكون مندمجة في العملية الميكانيكية للفن ، وانما تتكامل عبر (الخطاب) العام الذي يسعى الى كشف ركائز الوعي (الممكن) ويعيد فصله عن الوعي السائد ليتولى ، من ثم ، تأثيره .

ويمكن أن نفيد هنا ما سبق أن رددناه في موضع آخر من أن إشار (اداة الفكر) دون النظر الى (المجتمع) أو (السياسة) يمكن أن يمثل لحظة هامة في تاريخنا ، تكون ، مع غيرها ، لحظات أخرى ، تتكامل جميعها في اطار واحد . واذا كان تمير العقل العلمى الموضوعى ، بأدواته التجريبية مقصورا على زكى نجيب محمود ، فان ذلك التعبير يتجسد ، ضمن تعبيرات مغايرة أخرى ، في رجل (التنوير) في العصر الحديث . ويظل

حكم الطيب تيزنى فى كتابه (الأيدولوجية العربية المعاصرة)
صائبا فهو يقول « ان أسوأ خطأ منهاجى سيكون قى
الترباط » ، وهو ترباط يمزج بين علامات (خطاب) التوير
وعلاقاته •

٢ - تأثر زكى نجيب محمود بعبد القاهر الجرجانى
(القرن الخامس الهجرى) وبدا ذا نزوع فلسفى تمثل فى براعة
الجدلية وعرض منطقته ، فالجرجانى الذى اتقى الى المعتزلة
فى أزهى فترات التاريخ الاسلامى كان أكثر تقاد العرب احتراماً
لقيمة العقل وايقاراً لها •

على أن التأثير لم يقتصر على النظائر - وما أكثرها -
وانما جاوز اطار رد الفعل الايجابى الى شىء كثير من التناقض،
كان زكى نجيب قد تأثر كثيراً بوضع اللفظة وأهميتها الفائقة
بالنسبة للمعنى كما شدد عليه الجرجانى • ومع ذلك ، فان
تأثره به لم يحل دون مخالفته لمذهبه النقدى •

وهذه المخالفة تبدت فى اثنتين :

- الاسراف فى أهمية اللفظ الى درجة أن

يجىء على حساب المعنى •

- الغلو فى دور العقل الى درجة أنه يبدو -

فى كثير من الأحيان - مقلداً من دور الذوق

الشخصى فى النقد •

أما الغلو في أهمية اللفظ على حساب المعنى ، فإن ذلك يبدو واضحاً مع رصد منهج الجرجاني نفسه ، فالمعروف أن عبد القاهر كان من أكثر المتحسين لأهمية المعنى ، وضرورة اتساقه مع اللفظ .

وهذا الموقف يمثل غلواً قد ينال من العملية النقدية في بعض المراحل المتقدمة ، فهو لم يتردد على الاقرار بذلك في الثمانينات حين رأى أن عمل الناقد يقع بين أمرين : إما أن يكون الحكم للذوق ، وإما أن يكون للعقل ، بنظره وأسبابه (قصة عقل ، ص ١٥٩) ، وهو ما رفض معه أن يخضع الذوق للعقل .
تحت أي مبرر .

ورفض الذوق الى درجة المقاطعة التامة نجده - كما مر بنا - في معاملته لمندور ، وبشكل غير مباشر مع المعداوى .

وهو هنا يخالف الجرجاني نفسه الذي أخضع الوعي باللفظة والوصول الى المعاني الا لمن يكون « مهياً لأدراكها ، وتكون فيه طبيعة قابلة لها ، ويكون له ذوق وقريحة يجد لهما في نفسه احساساً بأن من شأن هذه الوجوه والفروق أن تعرض فيها المزية على الجملة » كما يذهب الناقد العربي القديم .

والأكثر من ذلك إن الجرجاني ختم (دلائله) بقوله :

(... لا يخفى على من له ذوق حسن هذا

الافهار) .

وكأنه أحس أن فلسفته اللغوية ليست كافية وحدها لنهم
الجمال البياني فيها ، فلا بد من أن يسندها الذوق مما يجعل
العلة ترد الى الذوق لا الى العقل .

وهنا تبدو الهوة السحيقة بين الناقد الأدبي القديم -
الجرجاني - والناقد الأدبي المعاصر - زكى نجيب - فينما
لم يغفل الأول عن أهمية الذوق والنقد الشخصى فى منهج
النقد ، راح الآخر - الناقد المعاصر - يجعل للذوق مكانة
أولى لا يستقيم معها النقد إلا اذا جاوزناها الى المكانة الثانية
فى العملية النقدية لديه ، وهى قيمة العقل ، بما يسميه القراءة
الثانية .

ولعل ذلك الغلو فى إبراز دور العقل فى العملية النقدية
فى فترة كبيرة من حياته يعود الى حيوية دور الناقد فى عصر
التنوير ، حيث كان الذوق مسيطرا ، محملا بكثير من شوائب
الارتجال والفهم الخاطىء وبقايا التراكيب التى تنال من قيمة
العقل وأهميته .

ملحقان

- الفلسفة والنقد الأدبي •
- شيوخ الأدب وشبابه •

الفلسفة والنقد الأدبي

يفرض علينا تناول هذا الموضوع أن نطرح منذ البداية السؤال التالي : - أين تلتقى طبيعة الفكر الفلسفى وطبيعة العمل النقدى ، وأين تفرقان ؟ .

ولنبداً بالحديث عن طبيعة الفكر الفلسفى فنقول : ان العبارة الموجزة التى قالها أرسطو فى تعريف الفلسفة ما تزال فى رأى هى القائمة ، وهى التى يستند اليها ، وكل ما هو مطلوب منا الآن هو شرح هذا التعريف . قال أرسطو ما معناه ، ان الفلسفة هى تحليل الظواهر أو الأشياء بعلمها البعيدة . وهو يعنى بهذا أنه اذا كان بين أيدينا شئ ما ، أو كائن ما ، أو ظاهرة ما ، فأتنا عندما نشرع فى تحليلها سنجد أننا فى وسعنا أن نصعد فى هذا التحليل عدة درجات متفاوتة . ولنقتصر الآن على الحديث عن درجتين منها :

الدرجة الأولى المباشرة ، هى التى نسميها بالعلوم ، ونمى هذا أنه اذا كانت أمامنا ظاهرة مطر مثلاً ، علمناها تحليلاً

يسندها الى أسسها العامة والشاملة ، أصبح لدينا قانون أو عدة قوانين من قوانين العلم . ولكن هناك خطوة أخرى تحقق درجة من التعميم أعلى ، تتمثل عندما ننسب هذا التعميم العلمى أو ندرجه تحت تعميم يكون أشمل منه ، كما يكون مفسرا له . وهذا التعميم الأعلى ، هو جملة فلسفية . ويمكننا أن نعكس الاتجاه فنقول هذا الكلام نفسه هبوطا لا صعودا . فإذا كان لدينا مبدأ فلسفى أو حكم فلسفى ، فحاشا نستطيع أن نهبط منه الى تعميم أدنى درجة ، فإذا بهذا التعميم يشل قانونا من قوانين العلم ، فإذا نزلنا من قوانين العلم درجة أو درجات ، وجدنا أنفسنا أمام الظاهرة أو الشيء الذى أقيم على أساسه تلك التعميمات .

والفلسفة — مرة أخرى — هى هذا التعميم الأعلى الذى ليس فوقه تعميم ، هو التعميم الذى أريد به أن يضم تحت جناحيه مجموعات القوانين العلمية الخاصة بمجال معين . ومن هذا تحيين لنا العلاقة المباشرة بين الفكر الفلسفى والفكر العلمى . وقد كانت هذه العلاقة المباشرة هى القائمة منذ عرف الإنسان شيئا اسمه الفلسفة الى يومنا هذا .

الفلسفة إذن ليست بناء مستقلا عن أبنية التفكير العلمى ، أو ما يدور مدار التفكير العلمى من تعميمات . ولا بد من الاحتياط هنا ، فقد حدث فى القرون الدينية ، من القرن

الخامس الى القرن الخامس عشر ، سواء بالنسبة للمسيحية
أو الاسلام ، أن كانت التعميمات التى تشغل المفكرين
تعميمات دينية أكثر منها علمية . ومع ذلك فما يزال الموقف - فى
هذه الحالة - هو الموقف نفسه من حيث الشكل ، فهناك
تعميم دينى نستطيع أن نصعد منه الى تعميم يشمل ويفسره ،
فاذا به جملة فلسفية ، أو حكم فلسفى أو مادة فلسفية .

كيف نصل الى هذا التعميم ؟

من المؤلف أن يبدأ الفيلسوف ، دون أن يرسم لنفسه
خطة محددة ، من « شئ » واقعى ، أو من « عبارة » يقولها
الناس فى أحاديثهم العادية ، أى من شئ تراه العين أو تسمعه
الأذن فى حياتنا اليومية . ولأنه ذو عقل فلسفى فانه لا يكتفى
بالوقوف عند المعاينة أو السماع ، بل يحاول الصعود من
هذه الأشياء والأقوال الى التعميمات التى تحتويها ، والتى
تفسرها فى الوقت نفسه .

ان حياتنا العادية لا تخلو مطلقا من مفاهيم أساسية
أو استراتيجية - كما نستطيع أن نقول الآن . فمندا الذى
لا يقول « هذا صحيح » و « هذا خطأ » ، هذه « فكرة
صواب » وهذه « فكرة خاطئة » ، أو يقول هذا « يجوز »
وهذا لا « يجوز » ، هذه « فضيلة » ، وهذه « رذيلة » ،

هذا « شر » وهذا « خير » هذا « حسن » ، وهذا « رديء » ،
هذا « جميل » وهذا « قبيح » ؟

وهذه المفاهيم التي تتداولها في حياتنا اليومية هي التي
يقف عندها صاحب الفكر الفلسفي لكي يتأملها . ان الشخص
العادي يستخدمها حين يقول — على سبيل المثال — هذه صورة
جميلة ، هذا النهر جميل ، هذه الفتاة جميلة ، ولكنه لا يقف
عندها طويلا لأنها مفهومة لديه بحكم ما نسميه الحدس
المشترك أو الفهم المشترك Common Sense بين الناس .
وهذا الفهم المشترك هو الذي يجعل الناس يتداولون مفاهيم
كثيرة من هذا النوع دون أن يسأل سائل عن معناها ، ولو أنه
سأل لبدات المشكلة . والفيلسوف هو الذي يبدأ المشكلة
فيستأهل عن المعنى : ما معنى « جميل » ؟ وهو بمجرد أن
يسأل هذا السؤال يتفتح أمامه آفاق للإجابة ، وربما لا يفتح الله
عليه الا بإجابة واحدة ، فيأتي سائل آخر ، فيفتح الله عليه
بجواب آخر ، وهكذا .

ولنتعقب الآن فيلسوفا واحدا — حتى لا نشتت أفكارنا —
وقف عند كلمة « جميل » وتساءل عن معناها . سيلاحظ
تجريبا — أن هذه الكلمة تطلق على أشياء كثيرة ليس بينها —
فيما يظهر — جانب مشترك . فالصورة والفتاة والنهر والشفق
وما شابه من أمثلة ، وكذلك الفكرة ، توصف جميعا بهذه

الصفة ، فكيف اشتركت جميعا في صفة واحدة وهي ذاتها
ليست متشابهة ؟ لابد - اذن - أن يكون هناك شبه خفى
أدركه العقل ، أو أدركه الحدس ، أو أدركه الوجدان ، أو أى
جانب من جوانب الإدراك لدى الانسان . وهذا الشبه الخفى
هو ما يبحث عنه الفيلسوف ، فهو يبحث عن تلك الصفات
المشتركة التى جعلت من هذه الأشياء الجميلة على اختلافها
الظاهر أفرادا من أسرة واحدة .

عند ذاك يصل الفيلسوف الى اجابة تلتهم دائما مع
اجاباته عن الأسئلة الأخرى المتعلقة بالمجالات الأخرى . ذلك
أن الفيلسوف لن يكتفى بالوقوف عند كلمة « جميل »
فحسب ، أى لن يحصر نفسه فى هذا المجال وحده ، بل سيقف
عند كلمات تتعلق بمجالات أخرى مثل « خير » ، « حق » ،
« خلق ومخلوق » .. الخ ، فلكل مجال من هذه المجالات
سؤال شبيه بذاك السؤال ، وله اجابة كذلك . لكن الفيلسوف
لا يترك هذه المسائل مبعثرة ، بل يحاول أن يجمع بينها فى
فكرة مشتركة تشتمل عليها جميعا . فاذا تكامل له هذا البناء
أصبح فيلسوفا بحق .

والفيلسوف الذى اخترنا أن نبدأ بالحديث عنه هو
أفلاطون . لقد وقف أمام الأشياء الجميلة المختلفة فى أنواعها
فرأى - ابتداء - أنها لابد أن تكون صوراً لأشياء . فاللوحة

الفنية عنده تمثل صورة شجرة أو صورة منزل أو صورة شخص . وكذلك الشأن بالنسبة للأعمال الأدبية ، فما يكتبه الشاعر أو الروائي أو المسرحي إنما هو محاولة لتصوير شيء ما . وهذا ينطبق كذلك على كل الكائنات ، فالآدمي — مثلا — لابد أن يكون خالقه قد صور به شيئا ما . واذن فهذه الأشياء الكثيرة جميعا ، التي تتدرج تحت وصف « جميل » ، هي صور من فكرة ما ، وبعبارة أخرى ، فإن هذه الأشياء الجميلة تطبيقات مختلفة لتعريف عقلي ما . هناك عقل ما عرف الجمال تعريفا ما ، ثم طبق هذا التعريف على أفراد كثيرة مختلفة ، اتحدت — على الرغم مما بينها من اختلاف — في هذا التعريف .

ما هذا التعريف ؟ ثم في أى عقل هو ؟

تقول — بداية — هو في عقل الانسان ، فالانسان يستطيع أن يعرف ما الجمال ، لكن أفلاطون انفرد بخطوة وراء ذلك حين رأى أن تعريف الجمال هذا ، المائل في عقل الانسان ، هو بدوره صورة انعكست على ذهن الانسان من تعريف عقلي له وجود خارجي مستقل ، من قبيل قولنا — نحن المسلمين — أو أى متدينين آخرين — ان الاله مستقل عن تجلياته في المخلوقات التي خلقها . ومن ثم يمكننا أن نفهم ما يقوله أفلاطون بمعنى الفهم ، فلكل تعريف عقلي لأسرة من الأشياء

تعلق بمصدر خاص بها ، نقول انه المثال أو الفكرة النظرية التي لا تستند في أساس وجودها على شيء مادي • واذن فهناك فكرة عن الجمال قبل أن توجد الأشياء الجميلة • ومن هنا تأتي الأشياء الجميلة متفاوتة الجمال بمقدار ما تقرب أو تبعد عن النموذج المثال ، أى عن التعريف الذى هو كيان مستقل فإذا أراد أفلاطون أن يتحدث — فى المستوى العياني — عن الشعر مثلاً ، متى يكون جيداً فان الاجابة عنده تحدد جودة هذا الشعر بمقدار اجادته فى محاكاة شيء ما ، أى بمقدار ما يجيد تصوير هذا الشيء ، لأنه لا يعدو — فى ذاته — أن يكون صورة •

أقول — مرة أخرى ، ومن زاوية أخرى — ان طبيعة التفكير الفلسفى هى أن أقف أمام فكرة تدور على الألسنة ، ويكتفى الناس بدورانها ، ولكن الفيلسوف يقف فيحضر فيها كما نحضر الشجرة بحثاً عن جذورها • وعندما يصل الفيلسوف الى هذه الجذور يكون قد حقق بغيته وهى المبدأ الفلسفى • والمبدأ اسم مكان من « بدأ » ، فنقطة البدء هى المكان أو الظروف التى بدى بها • والفيلسوف يبحث عن المبدأ بهذا المعنى الحرفى للكلمة ، انه يبحث عن مبدأ للجمال ، ومبدأ للخير ، ومبدأ للحق ، الى غير ذلك •

ومن ثم فان العمل الفلسفى هو حفر تحت الأفكار الدائرة

على ألسنة الناس التماساً لمبادئها أو لجذورها ، وعمل الفيلسوف هو أن يصل بشتى الأفكار الى مبدأ واحد يضمها جميعاً وبالنسبة الى أفلاطون كان المبدأ العام الذى وصل اليه تفكيره هو ما سمي نظرية « المثل » ، حيث افترض وجود نماذج عقلية لها كيان مستقل فى العالم النظرى الذى لا يستند الى مادة

ولزيد من التوضيح نستعرض بعض نماذج من أعمال أفلاطون .

ان كل أعمال أفلاطون تقع فى نحو أربعين محاورة ، تدور كل محاورة منها على فكرة واحدة ، فهناك محاورة تبحث فى الصداقة ، ومحاورة تبحث فى العدالة ، وأخرى تبحث فى الحب ، وهذه أفكار تتداولها فى حياتنا اليومية . ومعنى هذا أن أفلاطون قد وقف عند أربعين فكرة من هذا النوع ، وهو يسير بكل فكرة فى كل محاورة الى غايتها ، ثم تجتمع هذه المبادئ كلها عنده فى نقطة واحدة هى نظرية « المثل » .

ونزيد الأمر توضيحاً فنتجه الآن الى فيلسوف آخر هو أرسطو ، سوف يهنا كذلك عندما نتحدث عن النقد .

لقد سار أرسطو على الخطة نفسها التى سار عليها أفلاطون ، وكل الفلاسفة من بعد ، فقد راح يحفر بحثاً عن الجذور ، ولكن كان له مذاقه الخاص الذى يختلف فيه عن أفلاطون .

لقد كان أفلاطون أقرب الى الرجل الرياضى ، أما أرسطو فقد كان أميل الى عالم الأحياء biologist ، فأفلاطون عندما يتجه الى تحليل الأفكار بحثا عن جذورها لا يستقر الا اذا وصل الى الفكرة الأولى أو المبدأ ، أى الى التعريف كما قلت . وهو تعريف مجرد غير ملتبس بمادة ، فهو أشبه ما يكون بالمعادلة الرياضية . انه يريد أن يصل بفكرة الخير أو فكرة الجمال مثلا ، الى ما يشبه الصورة الرياضية النظرية المتمثلة فى $(2+2)=4$ مثلا . أما أرسطو فلم يكن رياضيا بطبيعة مزاجه ، بل كان بيولوجيا ، أعنى أنه يبدأ لا من الأفكار بقدر ما يبدأ من الأحياء . هذه واحدة ، والأخرى وهى الأهم ، أنه عندما سار فى الخطوط التى توصله الى الجذور كان كمن يحاول أن يبحث عن تاريخ طبيعى للكائن . فالإنسان - مثلا - مفردات تندرج تحت نوع من أنا وأنت والثالث والرابع وهلم جرا . ولكن هل الإنسان هو نهاية المطاف ؟ بالنسبة الى أرسطو لم يكن الإنسان سوى كائن حى يقف فى مستوى واحد مع كل الكائنات الحية الأخرى ، ومن ثم أمكن الصعود من هذا المستوى الى كائن حى أعم هو الحيوان . معنى هذا أننا اتقلنا من ملاحظة فرد من أفراد الإنسان الى النوع الإنسانى، ثم اتقلنا من نوع الإنسان الى ما يندرج تحته الإنسان والفرد والسمة والظاهر .. الخ ، وهو جنس الحيوان أو الكائن الحى ، لكن الموجودات ليست كلها كائنات حية ، فهناك كائنات

غير حية في هذا الوجود . وهنا يبرز السؤال عما اذا كان هناك ما يشمل هذين النوعين من الكائنات ، والذي يشملها هو الوجود ، فالموجود اما أن يكون كائنا حيا أو غير حي . وهذا الموجود متلبس في مادة ، وعندئذ يصعد بنا التفكير الى قمة الهرم حيث الموجود بلا مادة . وهذا ما يطلق عليه كلمة صورة Form .

والمقصود هنا هو الاطار بغير مضمون . ذلك أن كل ما دونه اطرارات ذات مضامين ، تزداد كثافة كلما هبطنا الى أسفل . والمهم هنا هو عملية الصعود ، أى عملية بناء الهرم ، من الانسان الى الكائن الى الموجود ، ففي هذا يتحقق الانتقال من الخاص الى العام ثم الى الأعم ثم الى الأعم من الأعم ، الى أن تنتهى الى الذروة التى ليس فوقها ذروة ، وهى الوجود الخالص ، غير المتلبس بأى مادة .

ولننظر الآن ماذا صنع أرسطو في فكرة كفكرة الجمال . لقد تناولها ، كأي فكرة أخرى ، على أساس أن الجمال « نوع » يأتي تحته مفردات الأشياء الجميلة . ثم ان هذا الجمال - من حيث هو نوع - ليس آخر المطاف ، فانه يأتي تحت ما نسميه الكيف . ذلك أن الأشياء اما كم أو كيف ، اما ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ أو جميل ، قبيح ، سعيد .. الخ . والكيف نفسه يندرج تحت الموجود ، والموجود يأتي تحت الموجود

المطلق • وسيكون لهذا أهميته عندما تنتقل الى الحديث عن النقد • ومن المهم الآن أن نقول ان أرسطو عندما بنى الهرم من الأفكار باحثاً عن ذروتها ، أو عن جذورها الأصلية الذي انبثقت منه ، رأى أمامه عالمين ، عالم البناء الهرمى العقلي (لأنه كله بناء من أفكار أقامها في عقله على هيئة هرم) ، وعالم الأشياء الواقعة في الأرض والسماء • فإذا كان الجمال يتمثل في البناء الهرمى العقلي فكرة ، فانه يتمثل على هذه الأرض في « صورة » جميلة ، و « فتاة » جميلة ، و « لحن » جميل ، لقد وجد نفسه أمام طبيعتين : طبيعة بنيت في العقلي من أفكار ، وطبيعة تمثلت على أرض الواقع في أشياء ، وكان الطبيعة صارت عنده طبيعتين ، طبيعة تصور الجانب العقلي ، وطبيعة تصور الجانب الشئى لتلك المعقولات •

ومن ثم فقد استخدم أرسطو كلمتين من المهم أن نركز فيهما الانتباه ، فقد استخدم للبناء الهرمى العقلي كلمة « طبيعة » nature بالمعنى العقلي وهذا شبيه بما نحن فيه الآن من محاولة الحديث عن « طبيعة » الفكر الفلسفي و « طبيعة » الفكر النقدي) ، ذلك أن طبائع الأشياء هي معقولات كلها • أما الكلمة الأخرى فهي « الطبيعة » physics بمعنى علم الطبيعة • والفرق هائل بين عالمي الطبيعة هذين ، ففي عالم البناء العقلي يتخذ تعريف الانسان مثلاً صفة الدوام الى أبد الأبدين • ولكننا اذا وقفنا عند

وصف الانسان من حيث هو أفراد تسير على الأرض وجدنا
 المتغيرات التاريخية ، وسوف يكون هذا مفيدا عندما نتحدث
 في مجال النقد عن تصور أرسطو للشعر . والواقع أنه يتحدث
 عن الفن بعامة ، ويقرر - كما هو معروف - أنه محاكاة .
 ولكن محاكاة ماذا ؟ في مجال الشعر يحاكي الشاعر تعريف
 الشعر ، ومن ثم يتفاوت الشعراء بين مجيد وغير مجيد ، فشاعر
 يستطيع أن يجسد تعريف الشعر كما ينبغي أن يكون ، وآخر
 لا يستطيع أن يجسد في شعره هذا التعريف .

ومن هذا يتضح أن طبيعة التفكير الفلسفي تتحرك
 اما صعودا الى المبدأ أو بحثا في الجذور ، والسير في هاتين
 الحالتين رأسى . ولكن هناك أنواعا فرعية من التفكير الفلسفي
 تسير أفقيا ، ولا ينبغي أن نهملها ، خصوصا في التحليلات
 المنطقية . فمثلا عندما نقول : $a = b$ ، $b = c$ ، إذن
 $a = c$ ، فهذا خط أفقي ، ولا يستطيع أن يصل الى هذه
 الصورة الا انسان ذو عقل رياضي أو فلسفي ، ولا فرق يعتد
 به بين الاثنين . في هذه الحالة لا يحفر الانسان ولا يصعد
 بل يسير أفقيا من a الى b ، ومن b الى c ، فيجد أن
 a ترتبط ب c بالمساواة . وحين تذكر في هذه اللحظة النقد
 العربي القديم - ولست متخصصا على كل حال - فانتى أرى
 أرى أنه كان يسير أفقيا ، ومن ثم كان ضعفه ، أما النقد العربي
 فقد سار رأسيا ، ومن هنا كانت قوته .

ولنتقل الآن الى النظر في طبيعة الفكر النقدي . هذا الفكر يمكن أن تتصوره - كما قلت - في حركة رأسية ، كما يمكن أن تتصوره في حركة أفقية . وعندى أن الحركة الرأسية أهم كثيرا من الحركة الأفقية في العملية النقدية ، وأوضح هذا بأن أقول : ان الأديب أو الفنان بصفة عامة ، غير مطالب بالأفكار ، وبقدر ما تظهر الأفكار في عمله على السطح ، يقتل نفسه بوصفه أديبا أو فنانا . الأديب الذى يكتب رواية أو مسرحية ، لا يجوز له أن يث في سطورها بشكل مباشر ما يريد أن يقوله ، والا قتل نفسه . والشئ نفسه يقال عن الشاعر وعن التصوير والنحت .. الخ . وعلى كل حال فكتاب المسرحية أو الرواية أو القصيدة لا يعتمد أن يقول أفكارا مجردة . حقا ان الحكمة قد تبرز هنا وهناك ، لكن الحكمة أفكار كيفية ، فلنتركها الآن . ولكن الأديب أو الفنان لا يرد على خاطره الا مجسمات ، أى مفردات ، فاذا هو فكر تفكيراً مجرداً فقد خرج من دائرة الأدب والفن ، ودخل في دائرة العلم ، أى في دائرة التعميمات . واذا سألنا عن الأدب ما موضوعه ، قلنا ان موضوعه الأساسى هو التفاعل البشرى ، أى الانسان فى تفاعله مع الأشياء . ولهذا فالتنا قول : ان الأديب يؤنس الأشياء ، فهو يؤنس الجبل مثلاً حين يجذبه الى مستواه البشرى فيتحدث اليه . أما مهمة الناقد فهي أشبه بمهمة صياد السمك ، عندما يطرح الشباك فى الأماكن التى

يتوقع فيها مطلبه ، وينتظر الى أن يقع السمك في الشباك فيجذبها ، وإذا به يخرج الى السطح ما لم تكن تراه العين . كذلك يصنع الناقد مع العمل الأدبي ، فهو يبحث في الرواية - مثلاً - عن فكرة يستنبطها ربما لم ترد على خاطر الأديب نفسه . الأديب يحشد في روايته عددا يقل أو يكثر من الشخص في حالة تفاعل ، ثم يستصفي الناقد من خلال هذا التفاعل فكرة مضرة . وعلى سبيل المثال قد يقول ناقد ان شكسبير أراد بمسرحيته عن « هاملت » أن يبرز موقف المثقف ، ولكن ربما لو سئل شكسبير عن ذلك لكان مفاجأة له . الناقد هنا يرى أن « هاملت » شخصية مترددة ، فيتساءل : من الذي يتردد ؟ انه ليس رجل الشارع بطبيعة الحال ، لأنه لا يستطيع أن يحمل عبء التردد . وكذلك يقال عن الحاكم المستبد انه لا يتردد ، بل يرى وجها واحدا . أما المثقف فانه يرى عدة وجوه للموقف الواحد . وقد يأتي ناقد آخر فيخلص الى أن مسرحيات شكسبير بأسرها انما جاءت لتهدم النظام الطبقي في القرون الوسطى . ولكن في أى مسرحية يبرز هذا الهدم للنظام الطبقي ؟ ان عين القارئ العادي لا ترى شيئا من هذا ، ولكن الناقد يستطيع أن يشرح وجهة نظره من خلال ملاحظة أن شكسبير وجد أمامه تقليدا أدبيا يتعلق بفن المسرحية فهده أو خرج عليه . لقد هدم نظرية الوحدات الثلاث ، حيث

استقر التقليد في المسرح القديم على أن تنتهي أحداث المسرحية في أربع وعشرين ساعة ، وأن تقع أحداثها في مكان بعينه .

قد يكون غرفة واحدة ، وأن تنتهي هذه الأحداث في حبكة واحدة . لكن المسرحية عند شكسبير قد صارت أحداثها تستغرق عدة سنوات ، ولم يقتصر الأمر فيها على حبكة واحدة ، فصار مع كل حبكة رئيسية حبكة فرعية أو أكثر . وكذلك خرج شكسبير على وحدة المكان ، فصارت المسرحية عنده - مثل يوليوس قيصر أو كيلوبترا أو غيرها - يسافر فيها الشخص من بلد الى آخر ، وأصبح العالم كله مكانا صالحا لحركة الشخص ووقوع الأحداث . وتحطيم شكسبير لهذه الحواجز يعكس - في رؤية الناقد - رغبته في تحطيم ما ترسب من تقاليد القرون الوسطى . وربما أكد هذا المعنى أن شكسبير كان يأتي في مسرحياته بشخصية مهرج في حضرة الملك ، فهذا من شأنه أن يهز في خيال الرائي أو خيال القارئ ، الحواجز التي تفصل بين البشر بعضهم عن بعض . وعلى كل حال فإن ما يقوله الناقد من هذا القبيل لا يظهر على السطح ، بل يتكشف للناقد الذي يحلل ، والذي يحفر في الجذور .

وهنا نستطيع أن نلمس التشابه بين العملية النقدية والعملية الفلسفية ، أو طبيعة العمل النقدي والعمل الفلسفي ، فهما يلتقيان في أنهما يتجاوزان السطح ويتجهان الى العمق ، بحثا

عن الجذور المستتبطة في الظاهر الذي تراه العيون : ولكن ، كما أن التفكير الفلسفى قد يتحرك في اتجاه أفقى ، كما هو الشأن في التحليلات المنطقية ، فكذلك النقد أيضا ، وذلك عندما يشغل الناقد نفسه بالمفردات في البيت الشعرى مثلا ، وعلاقة بعضها ببعض ، فانه - في هذه الحالة - يتحرك في البيت ذاهبا آيا - مثلا لهذا النوع من المزاج النقدى • وهناك أيضا الاتجاه النقدى الآخر ، الذى يتناول القصيدة بوصفها كلا ، ويفوص في أعماقها ليقع على الجذور التى انبثقت منها شجرة القصيدة •

هذا هو وجه الشبه بين طبيعة الفكر الفلسفى وطبيعة التفكير النقدى • لكن النطاق الذى يتحرك فيه الناقد أضيق من ذلك الذى يتحرك فيه الفيلسوف • ولنقف لحظة عند مشكلة كمشكلة الجمال ، فالفيلسوف لا يقف عند جميل واحد من الأشياء الجميلة ، بل يسعى الى الوصول الى جذر واحد يجمع الأسرة كلها ، لينتهى من ذلك الى تعريف للجمال • وعندئذ يكون الجمال محاكاة للحقائق الكونية ، كما قال أفلاطون ، وقد يكون محاكاة للطبيعة الثابتة ، كما هو عند أرسطو • ومن منظور الفيلسوف لا فرق بين بنت جميلة وقصيدة جميلة ، فكل الأفراد من هذا النوع يلتهمها التعميم ، ويصبح قانون الجمال هو الرابط الأمري بينها • أما الناقد فانه يجتزى

لنفسه شريحة من هذا الكون العريض هي شريحة الفن ، بل يجتزىء من شريحة الفن ، شريحة التصوير مثلا ، بل يجتزىء من هذه الشريحة الصغرى شريحة أخرى أصغر هي هذه « الصورة » المائلة أمامه . وهكذا يجتزىء الناقد من الأسرة الكبيرة فردا بعينه ليلقى عليه الأضواء . ونتيجة هذا كله أن الفيلسوف ينتهى الى مبدأ يشمل الكون كله ، أما الناقد فانه ينتهى الى حكم تقدى على قصيدة من القصائد ، أو رواية من الروايات . ان طبيعة العمل لديهما واحدة ، ولكن في حين تتسع الدائرة التى يتحرك فيها الفيلسوف ، تضيق الدائرة التى يتحرك فيها الناقد .

على أن الناقد حين يتجه الى العمل المفرد ، أو المفردات بصفة عامة ، لا يقدم على ذلك من فراغ ، ولكنه يسأل نفسه : عن أى شىء أبحث فى هذه اللوحة أو فى هذه القصيدة أو فى هذه الرواية ، بحيث اذا وجدته قلت انها لوحة جيدة أو قصيدة جيدة أو رواية جيدة ، واذا لم أجده حكمت عليهم جميعا بالرداءة ؟ لا بد للناقد هنا من مبدأ يصدر عنه فى هذا الحكم بالجودة أو الرداءة ، يكون مضرا فى ذهنه . وهذا المبدأ جمالى بالضرورة . ومن هنا نجد النقاد يختلفون فى الزوايا التى ينظرون منها الى الأعمال الأدبية والفنية . واختلاف هذه الزوايا معناه اختلاف فى الفلسفات الجمالية التى يصدرون عنها .

ويمكن حصر هذه الزاوية في أربع • في الزاوية الأولى يبحث الناقد عن العلاقة بين العمل الفني وصاحبه • ويتعلق الأمر هنا بفكرة التعبير • والتعبير مشتق من « عبر » ، وهذا يعنى عبور شيء من قص المبدع الى الورق أو اللوحة أو الحجر • ومن هذه الزاوية يتعقب الناقد طريق العبور من الداخل الى

الخارج ، فيلتبس المتجلى في المتجلى فيه ، أى المبدع في المبدع • وفى هذا الموقف يستظل الناقد بفلسفة جمالية تقول : ان الأعمال الفنية تنطوى على سر • والزاوية الثانية لا يبحث فيها الناقد عن المبدع بل عن المبدع فى ذاته ، فهو يحفر فى القصيدة ، ويواجه نسيجها اللفظى فيبحث كيف نسج ، ولا يجاوز ذلك الى شيء وراءه • انه يتغلغل فى هذا المفرد ليرى ما ينطوى عليه مما يمثل النوع الذى جاء ليمثله ، وذلك وفقا للفلسفة الجمالية التى يصدر عنها • أما الزاوية الثالثة ، فهى تلك التى يقف فيها الناقد وكأنه هو نفسه مبدع ، فهو اذ ينقد انما يصف لنا تأثره بهذا الذى يراه ، فيخرج نقده كأنه قطعة أدبية • وهذا

Impressionistic

ما عرف باسم النقدى التأثرى

وفى هذه الحالة لابد أن يكون الناقد نفسه أدبيا لكى يتمكن من أن يصف أثر العمل الفني على نفسه • والزاوية الرابعة هى تلك التى يتجه النظر منها الى العمل الفني بوصفه انعكاسا للمجتمع أو للايديولوجيا ، وعلى أساس أن له وظيفة تخص الجماعة وتحقق لها مصلحة بعينها • وليس هذا المنحى من

النظر جديداً في عصرنا الحديث ، ولكن غلبة التفكير السياسي عليه جعلته يبدو كذلك . لقد كان الشاعر العربي القديم لسان حال قبيلته ، يدافع عنها ويمتدح بها ، ويهجو - في الوقت نفسه - أعداءها . وفي وسع الناقد أن يستخرج من شعر المدح والهجاء هذا صورة للمجتمع الذي قيل فيه . واذن فمن هذا المنظور يحاول الناقد أن يكشف عن العلاقات التي تربط بين العمل الفني والمجتمع الذي ظهر فيه .

وحين نأخذ في الحسابان زوايا النظر النقدي الأربع هذه يمكننا أن نلاحظ أن كبار النقاد كانوا موزعين بينها . فطه حسين مثلاً كان من الفئة التي تبحث عن علاقة العمل المبدع بالمجتمع . يتضح هذا في كتابه « مع المتنبي » ، وفيما كتبه في حديث الأربعاء عن الشعراء ، وما كتبه عن أبي الملاء المعري . أما العقاد فإن منحاه النفسي جعله يبحث في علاقة العمل المبدع بصاحبه المبدع . ومن ثم فإنه يبحث عن ابن الرومي من خلال شعره ، ولا يشغل نفسه بالبحث عن الجماعة العربية في زمن الشاعر وكيف كانت . وأما محمد مندور فقد شغل بالنقد الايديولوجي ، ولكن ذلك انما كان في أخريات أيامه ، فكان يحاكم الأدباء والشعراء على أساس تصويرهم لمجتمعهم بمقدار ما يعود من هذا التصوير بالنفع على هذا المجتمع ، وليس على أساس الرصد التاريخي . ويبقى بعد ذلك أن الاتجاه

الى دراسة العمل الفني في ذاته يمثل - في وقتنا الراهن -
أحدث أنواع النقد في أوروبا وأمريكا . وفي هذا الصدد
أذكر أنتى نشرت في صحيفة الأهرام ، في سنة ١٩٥٤ ، مقالا
كنت قد أرسلته من أمريكا ، وكان بعنوان « ما أشبه الليلة
بالبارحة » ، تعقيا على هذا الاتجاه . ذلك أن نقاد العرب
القدامى يمثلون - في العموم - هذا الاتجاه خير تمثيل .
وعلى رأس هؤلاء يأتي عبد القاهر الجرجاني ، الذي حصر
نفسه في النص ، بحثا عن أسرار بلاغته ، فيما هو مشغول
باستخراج دلائل الإعجاز في النص القرآني . وفي رأيي أنه
هذا الاتجاه النقدي مفيد ، لأنه نقد علمي . وهو أصعب
أنواع النقد ، لأنه يحتاج الى معرفة واسعة ، ولا يصلح
معه التخمين . وهو لذلك يختلف عن التفكير النقدي الذي
يتحرك رأسيا ، لأن النقد الرأسى بقدر ما يكون عظيما على
أيدي العظماء ، يكون - كذلك - تافها على أيدي التافهين .
لكن الاتجاه النقدي الأفقى له كذلك آفته ، اذ كثيرا ما تفلت
منه روح الشعر .

وفي الكتاب الذى ألفه « جون ديوى » بعنوان « الفن
خبرة » - وقد ترجمه المرحوم زكريا ابراهيم الى العربية -
يجرى رأيه مجرى فلسفته كلها ، وهى فلسفة الخبرة ، وخلاصتها
أن الانسان لا بد أن يخبر الشيء الذى يتحدث عنه . والخبرة

تتحقق في سلسلة ممتدة من الحلقات المتناسكة ، لها بداية ، ولها تسلسل : ولها نهاية . ومن ثم فإن الخبرة المكتملة بحق لا يمكن أن يضاف إليها شيء . ومن ثم كان المقصود بالوحدة العضوية في العمل الفني ، كالقصيدة مثلا ، أنها تمثل خبرة خبرها الشاعر . وحين عنى النقاد العرب بشرح القصيدة بيتا بيتا ، فانهم جزءا وبذلك خبرة الشاعر . ولا يمكن أن يكون الشاعر قد قال قصيدته الا وهو في حالة معينة دعتة الى قول هذه القصيدة . وهذه الحالة عضوية ، أعنى أنها تمثل وحدة عضوية انتشرت في شكل أبيات بحكم طبيعة الكلام نفسه ، فليس هناك اللفظ المجمل الذي يخرج الاجمال الداخلى ليمثله في اجمال خارجي . ومهمة الناقد في هذه الحالة هي أن يقوم باستقصاء حلقات السلسلة بحيث تخلق في ذهنه نوع الحالة التي مر بها الشاعر ، والتي اضطر الى تجزئتها . وهذا هو منهج التفكير النقدي الرأسي ، الذي بدونه يفلت منا في الحقيقة جوهر الفن والأدب والشعر . وقد قلت من قبل ، ان النقد العربي لم يستخدم هذا المنهج من التفكير ، ولكنني أستطيع أن أراه في تفسير القرآن الكريم عند الباطنية ، فهم لا يفسرون ظاهره ، بل يفحصون في باطن الآية . ومن شأن الناقد أن يفحص في باطن القصيدة أو الرواية أو المسرحية أو اللوحة الفنية من أجل أن يستوعب التجربة المكتملة في كل منها . قد لا يستوعبها كاملة ، ولكنه يستوعبها بقدر ما يطيق . انه

يشبه - مرة أخرى - صياد السمك الذى يخرج السمكة من باطن الماء حية نابضة ، وكانت من قبل مخفية عن الأنظار .

ان ما يبحث عنه الفيلسوف هو المبدأ الذى يوحد فى الكون بين عناصره المختلفة (من الطريف أن نلاحظ أن كلمة Universe مركبة من Uni ، ومعناها « الوحدة » ، و Verse ومعناها المختلف) ، وهذا هو نفسه ما يبحث عنه الناقد حين يعرض للعمل الفنى ، فيبحث فى القصيدة مثلاً عن الوحدة التى تضم عناصرها المختلفة .

ولنتقل الآن الى ما يشبه الاستعراض التاريخى السريع لتوازى حركة التفكير الفلسفى وحركة التفكير النقدى .

ولنبداً بتوضيح حقيقة مهمة وهى أن العصور التاريخية لا تأتى بطريق المصادفة ، بل هناك أسس تحدد متى ينتهى عصر ويبدأ عصر جديد فى تاريخ الفكر . وهذه الأسس ترتبط بالسؤال الذى يطرحه كل عصر ، والذى يقتضى الاجابة عنه . وعلى سبيل المثال كان السؤال الذى طرح فى دينا الفلسفة لدى الاغريق هو : كيف نفهم المتغيرات فى الكائنات وكيف نفسرها ؟ هناك ظواهر فى الطبيعة ، وأفراد من الناس والحيوان ، وأثمار وبحار وأشجار ، كلها يأتى ويفنى ، ثم يأتى ويفنى . وأمامنا ماء يتبخر فيصبح بخاراً . فهل هذه المتغيرات هى نهاية

المطاف ؟ أو أن هناك أسسا ثابتة وراء هذه المتغيرات ؟ لو كانت هذه هي نهاية المطاف لما كان لهذا الكون وحدة تشمله . ربما كان هذا السؤال هو أول سؤال طرح على الفكر الفلسفي . ويظل هذا السؤال في عصره مطروحا يتلقى الاجابة عنه بعد الاجابة بطرق مختلفة على أيدي المفكرين المختلفين . ونظل في عصر واحد ، أو العصر نفسه ، ما ظل السؤال الأساسي مطروحا . ولا ينتهي العصر عندما يتوقف سيل الاجابات ، فقد يحدث فقر فكري لا تصدر عنه أى اجابة . وعندئذ يظل العصر هو نفسه ، لأن السؤال نفسه لا يزال قائما ينتظر من يجيب عنه ولكن اذا ما أشبع هذا السؤال بالاجابة ، ولم يجد المفكرون الا ما قيل من قبل ، وصادف ذلك تغير في ظروف المعيشة وظروف حياة الناس بعامه ، ترك السؤال اتقديم لكي يحل محله سؤال جديد . وفي اللحظة التي يطرح فيها هذا السؤال الأساسي الجديد تبدأ محاولات الاجابة ، ويبدأ معها عصر فكري جديد وهكذا . وقد تحدث فجوات لا يطرح فيها أى سؤال ، وهي لذلك لا تدخل في تاريخ الفكر ، بل يتخطاها مؤرخ الفكر ، لأنه لا يجد فيها شيئا .

والسؤال المطروح على العصر لا يأتي من فراغ ، فهو يمثل مشكلا حقيقيا في عصره ، يتردد في صدور الناس وان لم يكن معظمهم قادرا على التعبير عنه . ذلك أن الافصاح عن السؤال يمثل جزءا مهما من العبقرية ، لأنه يستخلص مما يتردد

في حنايا النفوس من هواجس • أن مشاعر الخوف والأمل والتردد مشاعر تمور بها صدور الناس ، ولكن عندما يأتي صاحب القدرة على استخلاص هذه المشاعر وصيها في قالب أو عبارة ، فإنه يرتفع بها الى مستوى الفكر ، مستوى السؤال الذي ينتظر الاجابة •

فالسؤال اذن وثيق الصلة بما يعيشه الناس من مشكلات . انه غير مفروض على الناس ، بل هو تابع منهم ، ومشتق مما تضطرب به أفئدتهم • وبعبارة أخرى ، انه غير منتزع من فراغ •

وتاريخ الفكر — هو من ناحية أخرى — تاريخ المشكلات التي عرضت للانسان ، والتي صيغت في شكل أسئلة • والحركة النقدية والحركة الفلسفية — والعلاقة وثيقة بينهما كما رأينا — لا تخرجان عن نطاق هذه الحقيقة •

ولنبدا بحركة الفكر الفلسفي •

ان السؤال الذي يطرح عادة في هذا المجال هو سؤال عام ، يحاول الفلاسفة أو أصحاب الفكر الفلسفي أن يجيبوا عنه بالمنهج الفلسفي الذي شرحناه من قبل ، والذي هو حفر وراء الظواهر لاستخراج الجذور أو استخراج المبادئ • ولاشك أن الفكر الفلسفي في كل عصر يختلف مذاقا عنه في

العصور الأخرى ، حيث تتغير المشكلات المطروحة . وعندما تتغير المشكلات تتغير معها طريقة النظر .

ماذا كانت المشكلة التى شغلت الفلاسفة الاغريق ؟ لقد أشرنا من قبل الى فكرة المتغيرات . ولقد نشأ عنها فى الفكر الاغريقى سؤال مهم للغاية ، يتعلق بسلوك الناس ومعاييرهم المختلفة لتقدير هذا السلوك ، حين يقال هذا ظالم وهذا عادل . ان أحكام الناس فى مثل هذه الحالة قد تختلف ، بل تتعارض ، فالظالم عند بعضهم ربما كان عادلا عند بعضهم الآخر ، وكذلك العادل عند بعضهم قد يكون ظالما عند بعضهم الآخر . وهنالك طرح هذا السؤال : هل هناك قاعدة أخلاقية تجعل الحكم فى مثل هذه الحالات موضوعيا لا ذاتيا ؟ وبعبارة أخرى ، هل هناك ثابت وراء هذه المتغيرات ؟ لقد حاول سقراط أن يبحث عن المعيار أو المبدأ العام الذى يرد اليه تلك الأحكام الخلقية المتضاربة ، وأن يصل الى الثابت وراء كل المتغيرات . فهو لكى يحكم على سلوك بشرى بعينه بأنه سلوك تقى مثلا ، كان لابد أن يحدد مبدأ التقوى ، أى أن يصل الى تعريف مجرد له . وعلى أساس من هذا المبدأ يمكن أن تحدد الأفعال ، التقى منها وغير التقى . وكذلك الأمر بالنسبة للظلم والعدل والفسق والاحسان .. الخ .

فى هذا العصر اذن كان التفكير فى المشكلة الأخلاقية

بارزا • ومن أجل ذلك شغل بها سائر فلاسفة هذا العصر •
لقد كانت التركيبة الذهنية للحقائق عند أفلاطون هرمية الشكل،
وكان الخير عنده هو ذروة هذا الهرم • وفي مكان هذه
الذروة وضع أرسطو الصورة الخالصة ، أو ما سماه العلة
الغائية • وعلى الاجمال كان الفكر الاغريقى يبحث عن الثابت
وراء المتغيرات •

ثم ينتهى العصر الاغريقى وتأتى العصور الوسطى ما بين
القرنين الخامس والخامس عشر • وفى هذه الحقبة تبرز
المسيحية ويظهر الاسلام معا • عند ذاك لم يعد السؤال المطروح
هو : ما الثابت وراء المتغير ؟ فان هذا السؤال كان قد انتهى
أمره ، ونشأ سؤال جديد • وفى هذه الحقبة أصبح هناك
مصدران لحياة الانسان الفكرية هما : التراث الاغريقى
الفلسفى ، والكتابات السماويان : الانجيل بالنسبة للمسيحي •
والقرآن الكريم بالنسبة للمسلم • عند ذاك أصبح السؤال
المطروح هو : هل يتعين على الانسان أن يختار هذين المصدرين،
أو أنهما فى نهاية المطاف شئ واحد ، بمثابة تعبيرين مختلفين
عن حقيقة واحدة ؟ وهذه الثنائية هى ما عرف باسم « العقل
والنقل » ، أو أحيانا باسم « الحقيقة والشرعة » • والمقصود
بالحقيقة فى هذا المجال هو الحقيقة العقلية التى يصل اليها
الانسان نفسه ، فى مقابل الحقيقة التى جاءت بها الكتب

المقدسة . هنالك برز السؤال الجديد ملائما كل الملاعبة لهذا العصر الجديد ، وهو : كيف يمكن أن تلتقى هاتان الحقيقتان ؟ وهذا ما شغل به فلاسفة المسلمين كما شغل به فلاسفة المسيحية في أوروبا في ذلك العهد عن بكرة أبيهم .

ثم يأتي عصر النهضة وعلى رأسه « ديكارت » ، وهو المعروف بعصر العلم . وهو عصر يعبر عن مناخ جديد ومذاق جديد . لقد انتهى فيه السؤال الأخلاقي الأساسي الأول في الفكر الاغريقي ، كما انتهت مشكلة التوحيد بين « العقل والنقل » ، وبرز سؤال جديد يتعلق بقراءة الطبيعة عن طريق العلم واستخراج قوانينها . صحيح أنه ظهر في العصر السابق عدد من علماء الطبيعة ، أمثال جابر بن حيان ، وابن الهيثم ، وغيرهما ممن بحثوا في الضوء ، وفي الكيمياء . ولكن فضلا عن أنهم كانوا استثناءات فانهم لم يكونوا تيارا . ولو أننا نظرنا الى عملهم نظرة تحليلية تضعهم في موضعهم الصحيح ، لوجدنا أنهم قد اعتمدوا في المقدمات الكبرى في عملهم العلمي على تقسيمات أرسطو . وعلى سبيل المثال ، أخذ جابر بن حيان من أرسطو نظرية العناصر الأربعة ، التي هي النار والماء والهواء والتراب ، وما يبنى عليها من طبائع أربع ، هي الحرارة والبرودة واليوسسة والرطوبة ، وجعلها الأساس الذي بنى عليه . فهو اذن لم يقرأ الطبيعة قراءة حرة ، بل قرأها من خلال أرسطو .

على كل حال ، لا يجادل مجادل - وان كنا لا نقدم من
يجادل عن جمل وغباء - في أن العلوم الطبيعية في عصر
ديكارت - وهو الذى ما زلنا نعيش فيه حتى اليوم على نحو
أو آخر - قد ولدت بمنهج جديد ، قد نجد بداياته عند
جابر بن حيان أو غيره ، ولكنه في هذا العصر أصبح المنهج
السائد المعبر عن مشكلة العصر كله . كل الفلسفة ، منذ ذلك
التاريخ الى يومنا ، تدور أساسا حول طبيعة العلم ما هى ؟
وكل فيلسوف يجب عن هذا السؤال من الزاوية التى
يختارها . واذا نحن توقعنا عند أى فيلسوف وجدناه فى واقع
الأمر يسعى الى أن يجد أساسا يقيس به الحقيقة العلمية ، متى
تكون حقيقية ، ومتى تكون موضعا للشك ، متى تكون يقينا ،
ومتى تكون احتمالا ؟

فاذا انتقلنا الآن الى حركة الفكر النقدى كان طبيعيا أن
نتوقع فيه آفاقا مختلفة فى المراحل المختلفة . فالناقد لا يعيش
بمعزل عما يموج به عصره من مشكلات . انه يتعرض بالنقد
لأعمال فنية أيا كان نوعها ، أنتجها أناس عاشوا فى عصر
بمئنه ، وشغلتهم مشكلته الحيوية الرئيسية . فعلى اطار العصر
الذى يواجهه المشكلة الأخلاقية مثلا ينشأ فنانون وشعراء
ومؤلفون مسرحيون متأثرون فيما ينتجون بهذه المشكلة
الرئيسية . والناقد الذى يعرض بالنقد لأعمالهم لابد أن يكون

متأثرا بهذا المناخ . وهذا ينطبق بطبيعة الحال على العصر الوسيط والعصر الحديث جميعا . ونتيجة لهذا لابد أن تتوقع اتجاهات ومذاقات مختلفة في النقد من عصر الى آخر .

وتساءل أخيرا ، ما وضع المعيار النقدي بالنسبة لمشكلة الثبات والتغير ؟ هل لابد أن يكون المعيار النقدي ثابتا أو أنه يتغير بتغير الآفات الزمانية والظروف المكانية ؟ والجواب أنه كلا الأمرين معا .

ان العملية النقدية في صميمها عملية تجريدية . هناك عصور شعرية مختلفة ، والناقد البصير يفحص ما تميز به هذا الشعر في كل عصر ، ولكنه لابد أن يبحث أيضا عن العنصر المشترك الذي ضمن الخلود والبقاء لما بقى من هذا الشعر . ومصدر الثبات في المعيار النقدي هو هذا العنصر المشترك . أما التغير في المعيار فيرجع الى اختلاف المذاق من عصر الى عصر . ذلك أن الشاعر مطالب بشيئين ، أن يقول شعرا يبقى ويدوم اذا أسعفته على ذلك ملكاته . وليس هناك شاعر حقيقي يقول الشعر من أجل أن يمحي هذا الشعر . والشاعر مطالب كذلك بأن يستجيب لمطالب عصره . وهو عندما يقول الشعر انما يراعى هذين الأمرين معا . الشاعر يقع على حقيقة الإنسان لا أعنى الحقيقة كما يراها العلم ، بل الحقيقة كما يراها في الرؤية الداخلية المباشرة . والشاعر العظيم لا يعبر عن نفسه

من حيث هو فرد جاء الى الحياة وسيذهب يوما ما ، بل يعبر
عن حقيقة الانسان كما يراه ، أى عن وقع الانسان على نفسه .
ثم تأتى بعد ذلك الصفات الفرعية الأخرى ، وهى مجال
المتخيلات . وكما قلت من قبل ان رؤية الشاعر تمتد الى كل
الكائنات والى الطبيعة ، فهو يعيش مع النجوم ومع الشمس
والأشجار والهواء وغيرها ، ويجعلها جميعا كأنها أسرته ، ولكنه
فى الوقت نفسه يؤنسها . ونذكر مثالا هنا الشاعر « داتى » ،
فقد هضم عصره ولخصه فى « الجحيم » و « المطهر »
و « الفردوس » . وكل شاعر يريد لشعره البقاء لابد أن يعرف
هذه الحقائق ، سواء كان عربيا أو غير عربى . ولتذكر فى
هذا السياق شاعرة « المتنبى » . ان المناسبات التى قال
فيها قصائده هى مناسبات جزئية ، عرضت له ولم تعرض لسواه .
ولكن هل هناك شك فى أن المتنبى كانت له رؤيته للبشر ؟
لقد كان يتكلم عن البشر كأنه يقرأ فى كتاب مفتوح . وهو
لا يتكلم عن ظاهريهم بقدر ما يغوص فى باطن نفوسهم . وهذه
الرؤية النافذة هى التى ميزته بين الشعراء . وكذلك الأمر مع
أبى العلاء الممرى ، فهو يحاول الارتفاع عن الحدث الجزئى
ليرى من أعلى . ومن ثم استوى فى نظره بكاء الحمامة وغناؤها
وأفراح الناس وأحزانهم .

وأعود فأقول ان كل شاعر كبير فى كل عصر وكل مكان ،

انما يجمع بين الخصائص المفردة المميزة بوصفه شاعرا ،
والخصائص العامة للشعر •

ولعلنا نجد في المثال العالمى المعاصر « هنرى مور » مثالا
يوضح لنا هذه الفكرة من جانب آخر • لقد عرف هذا الفنان
بأساليبه التجديدية في مجال فن النحت ، حتى ليظن أن نتاجه
الفنى مقطوع الصلة نهائيا بالفن الكلاسيكى • لكن الأمر على
خلاف ذلك ، فهو مازال ، ككل الكلاسيكيين ، شديد العناية
بالتكوين Form • وقد قرر هو نفسه أنه عرف التكوين
وهو يدلك ظهر أمه ، عرف كيف تتواصل الأجزاء بعضها
مع بعض ، وذلك عندما يؤلفها ظهرها في حين أن مصدر العلة
يكون في رجلها مثلا • عرف التشابك الفطيع في جسم الانسان
فجعل نحته في النهاية قائما على أساس هذه النظرية • والفرق
بينه وبين الكلاسيكيين هو أنه لم يخضع للتكوين الذى تده
به الطبيعة ، بل يحاول أن يضيف الى الطبيعة أشكالاً
لا تعرفها • انه اذن يحافظ على مبدأ التكوين ، ولكنه في الوقت
نفسه يتكرر في مفردات هذا التكوين وعناصره المختلفة •
والناقد الحديث مطالب ، ككل ناقد في كل عصر ، بأن يستخلص
ذلك التكوين العميق في العمل الذى ينقده ، وأن يقنن لذلك •

قد يقال ان هذا التفكير يتفق مع الاتجاه البنىوى الذائع
في النقد المعاصر ، وأنا أقول ان البنىوية في صميمها كانت

موجودة على الدوام ، ككل فكر يرد الظاهر الى الخفى هو
فكر بنيوى ، لأنه يجاوز المضمون الى البنية التى تحمله .
وفرويد عندما وقع على اللاشعورى فى السلوك الانسانى كان
بنوييا . وكذلك الناقد ، فهو يحاول مع القصيدة ما حاوله
فرويد مع السلوك الانسانى . فهو يحاول أن يستل من العمل
الفنى بنيته ، أى الهندسة الخاصة به .

وخلاصة ما أود أن أقوله من هذا الاستعراض هو :

أولا - ان العصور تختلف فى مذاقها الفكرى باختلاف
المشكلات الرئيسية والأسئلة المطروحة عليها .

ثانيا - ان كل ربح الفكر من فلسفة وعلم وفن ونقد
تدور حول محور واحد .

ثالثا - ان هناك ما هو دائم وما هو متغير بتغير العصور .
ولابد للناقد أن يكون على دراية بهذا وذلك ، فيستخدم فى
عمله المعيارين معا : معيار الثبات ومعيار التغير .

شيوخ الأدب وشبابه

عندما تلقيت من صديقي الأستاذ أنور المعداوى كتابه « نماذج فنية من الأدب والنقد » ، وأدركت غلافه لأجده منذ فاتحة الكتاب يعلن الثورة ويتعجل الإصلاح في ميدان الأدب والنقد ، شاعت في نفسى النشوة وقلت هامسا : هذا ثائر يلتقى بثائر وسأخط يصافح ساخطا ، فكلانا على السواء « يضيق بأضواء الشموع ، هذه الأضواء الضئيلة الهزيلة ، التى لا تستطيع أن ترد عادية الظلام » ، وكلانا على السواء يريد « هدمًا للقيم البالية المتداعية يعقبه بناء على ركام الانقراض » .

فالصديق الأديب قد نظر - كما يقول فى مستهل كتابه - إلى أدبنا ، فوجده فى أكثر حالاته « أدب المحاكاة الناقلة ، لا أدب الأصالة الخالقة ، أدب التردد والتقليد ، لا أدب الابداع والتجديد ، ليس له طابع خاص وليست له شخصية مستقلة ، وإنما ضاع طابعه واختفت شخصيته فى زحمة الجلوس إلى موائد الغير بغية الاقتباس من شتى الطعوم والألوان .. » .

كلام جميل ! ولعل صديقنا الأديب قد أشفق علينا من هذه الحال التى يستحيل ألا يشفق منها قلب شاعر حساس ، وهو يقول هذا الكلام الجميل مقصورا على الأدب ، وأقوله أنا مطلقا بغير قيد ، فليس فى حياتنا الفكرية كلها ذرة من أصالة خالقة ، فلا العالم يكشف كسفا جديدا ولا الأديب يخلق خلقا جديدا ، وانى لأنظر الى تاريخنا وأعجب كيف استحوالت الرؤوس عندنا الى جماجم خاوية ، تنفذ الى أجوافها أصداء غامضة مما يقوله سوانا ، فتتردد الأصداء فى جنبات الجماجم لتخرج على الألسنة والأقلام هشيما هو أقرب الى فضلات النفاية ، ولقد كتبت منذ أربعة أعوام سلسلة من ثلاث مقالات كان عنوانها « لماذا لا نخلق » بسطت فيها تفصيلا ما أوجزه هنا : كيف أننا لا نخلق شيئا جديدا ، وأذكر أنى حاولت التعليل لهذه الظاهرة ، فرددتها عندئذ الى علة ، لا أزال أعتقد فى صدقها ، وهى أننا نتخلق بأخلاق العبيد ، والخلق لا يكون الا لأحرار - لأنه ان كان العبد هو من ياتمر فى حركته وسكونه بأوامر تأتية من خارج نفسه ، فنحن نحن العبيد فى أخلاقنا وفى تفكيرنا على السواء ، فالخلق الصحيح عندنا هو ما أرى السلطة الخارجية - أيا كان نوعها - والتفكير عندنا هو قطرات تسربت من أرصفة الجبارك .

فما أحرانى أن تشيع النشوة فى نفسى اذا ما صادفت كتابا كبه نائر على ما يعيط بنا من قيم وأوضاع ، ويضع لنا

« نماذج » جديدة لعلها تهدينا في مجاله - مجال الأدب والنقد - سواء السبيل ، وان النشوة لتشتد في نفسى حين أعلم أن صاحب هذه الثورة « شاب » بكل معنى الشباب الفتى الطموح ، فلم أكن أعلم أنه « لم يتخط الثلاثين » بعد الا حين قرأت الكتاب ، وهو كذلك « شاب » في الأدب كما شمت من مقدمة كتابه ، بمعنى أنه جاء - على حد قوله - والمعول في يده يحطم القيم كما هي في أيدي الشيوخ .

ففى مصر بدعة أدبية لا أعرف لها نظيرا فى الآداب الأوربية . وهى أن يقسموا الأدباء الى شيوخ وشباب ، على أساس الأعمار فهؤلاء شباب لأنهم صغار فى السن ، وأولئك شيوخ لأنهم كبار فيها ؟ ولست فى الحق أدرى أى عام على وجه التحديد يجعلونه فاصلا بين القسمين ، لأننى أعرف كثيرين ممن يشتغلون بالأدب تتراوح أعمارهم بين الأربعين والخمسين ، ولا أدرى أين أضعهم ، فلو وضعتهم مع الشيوخ كما ينبغى ، ألقيت الشيوخ الأقحاح من أدبائنا يستنكرون أن يدخل فى زمرتهم دخلاء لم يالفوهم أعضاء فى أسرهم على سفوح الأولمب ، ولو وضعتهم مع الشباب جافيت طبيعة الحياة ، وظلمت أبناء العشرين والثلاثين .

وكان الأمر يستقيم بين أيدينا ، لو فهمنا الشباب والشيخوخة فى الأدب بمعنى آخر ، فشيوخ الأدب هم من

ساروا على نهج معين في فهمهم للأدب ومعارهم للأبداع الفني، حين يكون ذلك النهج قد استقرت به القواعد منذ حين ، ولا فرق عندئذ فيمن ينهج هذا النهج بين من تقدمت بهم السن أو تأخرت ، فكلهم « شيوخ » في الأدب لأنهم يلاحقون الزمن من قفاه ، ويتأثرون السلف في الأهداف والوسائل ، وشباب الأدب هم من خلقوا مدرسة جديدة يناهضون بها النهج القديم السائد ، ولا فرق عندئذ بين من تقدمت بهم السن أو تأخرت ، فكلهم « شباب » في الأدب لأنهم نبات جديد تتفتح أكمامه للشمس والهواء . ان أدباء الابتداع في الأدب الانجليزى في أول القرن التاسع عشر - مثلاً - كانوا في مجرى الأدب شباباً نظراً لتفجر الحياة الجديدة من سطورهم ، ولسنا نسأل بعد ذلك كم كان عمر « وردزورث » حينئذ - أو « كولردج » - فليكن عمره ما يكون في حساب السنين ، لكنه « شاب » في خلقه واتجاهه .

وأعود فأقول ان نشوتى بكتاب الصديق المعداوى قد اشتدت في نفسى ، حين لمحت في مقدمته بوادر الشباب بمعناه الأدبى ، فضلاً عن شبابه الذى « لم يتخط به الثلاثين » ، ورجوت أن أقرأ الكتاب فأجد الممول في يده قد حطم القديم فعلاً ، وقد أقام « النماذج الفنية » الجديدة فعلاً ، وألا يكون الأمر كلاماً في كلام ووعوداً في وعود ، فنقرأ البشرى على الغلاف ، ويشهد بنا الحثين في المقدمة ، ثم لا شئ . ١ .

وسأكون في هذه الكلمة صادقا ، اعتمادا على رحابة صدر الأديب صاحب الكتاب ، فهو هو نفسه الذي هاجم رأيا للدكتور طه حسين في عنف ، وقال معذرا عن هجمته العنيفة : « انى لا أعرف في النقد صداقة ولا مجاملة » (ص ٩٤) .

ان للموضوع عندى أهمية وخطرا ، فهذا كتاب يكتبه كاتب « نائر » يقول به للناس ها كم « النماذج الفنية » التى تستطيعون منذ اليوم أن تحتذوها بعد أن ضقتهم وضقنا ذرعا بما كان يكتبه الشيوخ ، وأنظر فى الكتاب وأقرؤه حرفا حرفا ، فيفتننى سحر أسلوبه ، نعم ان لهذا الكاتب أسلوبا حلوا تنزلق عليه انزلاقا وكأنما تحيط بك طول الطريق أنغام تشجيك وتسحرك وتفتنك ، ولست فى ذلك بالذى ينثر الأوصاف نثرا بغير حساب ، لأن ذلك ما قد لقيته أنا - على أقل تقدير - لقيت فيه السحر الذى خيل لى معه أن الكاتب قد صدق وعده حين وعد القارئ على الغلاف وفى المقدمة بأنه مهيب نه « نماذج » جديدة من الأدب ، ولم أثب الى رشدى ، وأستعد قواى العاقلة المحللة الا بعد حين ، وعندئذ فقط - وقد زال عنى كثير من سحر النعم الذى يفتن اللب ويخلب السمع - قلت لنفسى : أين هى « النماذج » الموعودة ؟

فالكتاب بادىء ذى بدء مجموعة مقالات ، وقد جف ورقى من كثرة ما قلته فى مواضع كثيرة من أننا لا نكاد نستطيع

أن نكتب في الأدب إلا المقالة ، على حين أن أدب الدنيا المتحضرة بأسرها لا يجعل للمقالة في دولة الأدب إلا ركنًا ضئيلاً ، تراه بالمجهر إذا أردت أن تراه ، والأدب بعد ذلك عندهم - إذا استثنينا الشعر - قصة ومسرحية « تخلق » أشخاصاً من لحم ودم تنطق وتحرك ، وهذا هو يا سيدي الخلق الأدبي بمعناه الصحيح ، أن تخلق رجالاً ونساء يفكرون ويسلكون ، ويحيثون من صدق التصوير بحيث نستشهد في حياتنا بما يقولون وما يعملون ، كما ترى الأوروبيين يستشهدون - مثلاً - بـ « هاملت » وغيره من مئات الأشخاص الذين خلقتهم أسنة الأقلام هناك خلقاً .

اذا يا سيدي قد ذكرت في غصون كتابك أسماء كثيرين من أدباء الغرب ذكر من درس آثارهم ووعاها : ذكرت - مثلاً - شو ، ومرجريت ميتشل ، وبلزاك ، ودستوفسكي ، وأوسكار وايلد ، فهل وجدت « نموذج » الأدب عند هؤلاء أن يكتبوا المقالات ؟ هل وجدت الأدب هنا خطافات يخطفها الأديب من هنا وهناك ؟ أن المقالة يا صديقي - في الأعم الأغلب - حيلة العاجز ، حيلة من لا يسعفه الخيال القوي والخلق البديع ، ولقد كانت هي القسط الأكبر من بضاعتنا ، لأتينا جميعاً نكتب للصحف ، ونقول . « هذا أدب » . بل قد نقول : « هذه نماذج » يحتذيها من أراد أن يكتب أدباً ، والأمر بعد ، لا يمدو عجالات يكتبها الكاتب عندنا : القلم في

يمنّاه ، وفنجان القهوة في يسراء ، ليسرع بها الى المطبعة قبل
أن يحين حين صدور المجلة أو الصحيفة التي يكتب لها ، وأنت
فيما أرى — أعلم منى بآيات الأدب الأوروبي ، ولا بد أن تكون
قد علمت عنها أنها تتاج فكر طويل وخيال قوى ، وأناة وصبر ،
لأنها « تخلق » للعالم كائنات جديدة .

وإذا فالشباب الثائر في حقيقته شيخ معمر ، لا يختلف في
شئ عن سائر الشيوخ في الأدب إلا بأسلوبه ، فلكل كاتب
أسلوبه ، وصديقنا المعداوى كاتب لاشك في روعة ما يكتبه ،
لكننا مع ذلك لا نحب أن يفهم ناشئة الجيل الجديد أن كتابه
يحتوى على « نماذج » لما ينبغي أن يكون عليه الأدب
الجديد .

ثم يزول غنى السحر مرة أخرى ، ذلك السحر الذي
فتنتني عن نفسي عند القراءة الأولى ، وأثوب الى قواى العاقلة
المحللة لأجد أدينا الشاب في عمره ، شيخا في جريه وراء السنة
التي استنتها الأدباء الشيوخ في أدبهم بوجه الاجمال ، وهي أن
يكتفوا بفتات الموائد !! اسمح لى يا صديقى أن أكذبك فيما
تزعمه لنفسك من خلق ينبذ الترديد والتقليد ، لأننى استعرضت
فصولك كلها بعد أن زال غنى سحر أسلوبها ، لأجدها — في
أغلبها — تعليقاً على رجل أو كتاب ، وهذا هو ما أسميه
بفتات الموائد التي قنعنا بها قناعة الأذلاء ، ترى لماذا كنت تكتب

لو لم يكن الله قد خلق برنارد شو ، ولورد بايرون ، ومدام
ريكاميه ، وتوفيق الحكيم ، وأبا العلاء ، ورابعة العدوية ،
وعمر بن الخطاب ، وعلى محمود طه ، والمازني ، ولن يوتانج ،
ويكاسو ، وأوسكار وايلد ، وجميل بشينة ، وجمهرة أخرى
كبيرة من أدبائنا المعاصرين كتبت عن كتبهم ؟ - هنا قد رضينا
بما قسم الله لنا من نصيب قليل في الأدب ، وهو أن نكتب المقالة
القصيرة ، ونفرك أكفأ بعدها حمدا لله وشكرا على فضله
العميم ، أف تكون هذه المقالة القصيرة نفسها تعليقا على رجل من
الفحول أو كتاب حديث أو قديم ، ولا تكون - الا في القليل
النادر جدا - عن مشكلة من المشاكل الحية التي يمج بها
الهواء من حولك ؟ ثم أتكون هذه حالنا من حيث الصورة
ومن حيث المادة : مقالة قصيرة مرتكزة على إنتاج الآخرين ،
ونقول لناشئة الجيل القادم : هاكم « النماذج » التي تحتذونها
في الأدب ان قصدتم الى حمل الأقلام ، وأردتم أن تكتبوا في
تاريخ الأدب صفحة جديدة ؟

لا ، لا تصدقوا الأستاذ المداوى في ثورته ، انه ليس
بالثائر كما رجونا لشبابه الفتى الطموح أن يكون ، انه لا يزال
يسير على النهج الذي لا بد من الثورة الحقيقية على أسسه

وأوضاعه ، انه لا « يخلق » جديدا على نحو ما يخلق الأدباء
الفحول ، انه لا يزال — مثلنا — عبدا من العبيد الذين يقتنعون
بما يملأ عليهم من خارج قوسهم •

ان في هذا الكتاب لسعرا ، واني لأخشى على قرائه من
سحره ، لأنه سيشدهم في فهم الأدب الى الوراء ، ونحن نتمنى
لهم أن يتقدموا خطوة الى أمام •

الفهرس

الصفحة

مقدمة	٣
الفصل الأول :	
المؤثرات والتكوين	١١
الفصل الثاني :	
ناقد الفكر	٢٧
الفصل الثالث :	
ناقد الأدب	٥٩
الفصل الرابع :	
المعارك الأدبية	٨٩
خاتمة	١١١
ملحقان :	
الفلسفة والنقد الأدبي	١٢٣
شيوخ الأدب وشبابه	١٥٥

صدر من هذه السلسلة

- | | |
|------------------------------|--------------------------|
| ١ - أنور المعداوى | - د ٠ على شلش |
| ٢ - حسين المرصفى | - د ٠ عبد العزيز الدسوقى |
| ٣ - عز الدين اسماعيل | - د ٠ محمد عبد المطلب |
| ٤ - اسماعيل أدهم | - د ٠ أحمد الهوارى |
| ٥ - ميخائيل نعيمه | - د ٠ وليد منير |
| ٦ - أحمد ضيف | - د ٠ على شلش |
| ٧ - شكرى عياد | - د ٠ جمال مقابلة |
| ٨ - مصطفى عبد اللطيف الصحرتى | - د ٠ كمال نشأت |
| ٩ - زكى نجيب محمود | - د ٠ مصطفى عبد الغنى |

الكتاب القادم :

د ٠ أحمد البدوى

سيد قطب

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع ٤٥٥٢ / ١٩٩٢

I.S.B.N. 977 — 01 — 3058 — 3

التوزيع الدولى

هذا الكتاب

ربما يجهل البعض أن للدكتور زكي نجيب محمود نشاطاً نقدياً وسر ذلك أن الرجل لا يعلن عن هذا النشاط وإنما يبذله في صمت وهدوء . ولكن المتفحص لهذا النشاط يجد أنه يحتل نصيباً بارزاً في إنتاج الرجل ، ويتصل بنشاط عقلي آخر عرف به وهو نقد الفكر .

وإذا كان معظم النشاطين فكرياً نظرياً فلهما جانبهما التطبيقي أيضاً وهذا ما يتناوله الكتاب .
أما المؤلف — وهو محرر أدبي بجريدة الأهرام — فقد تناول النشاط النقدي عند زكي نجيب محمود بحرص على بيان خصائصه النظرية والتطبيقية .